

**Zwischen Stabilität und Konflikt:
ohnmächtige Frauen in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von
Cécile Ellwanger
aus Heilbronn

2011

Erstgutachter: Prof. Dr. Sven Hanuschek

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernhard Teuber

Datum der mündlichen Prüfung: 4.2.2011

Inhalt

Inhalt	1
I. Einleitung	3
II. Stabilitätsstreben und Weiblichkeitsentwürfe im Zeichen des Wandels	17
III. Die Ohnmacht in Medizin und Philosophie	25
1. Antike und frühneuzeitliche Autoritäten: von Aristoteles bis Descartes.....	26
2. Enzyklopädisches Wissen über die Ohnmacht im 18. und 19. Jahrhundert.....	33
IV. Die weibliche Ohnmacht: „Empfindungen, Gedancken, Begierden“	40
1. Affekt und weibliche Identität	41
1.1. Die Grundlegung der moralischen Empfindung	44
1.2. Der problematische und pathologische Affekt	49
2. Das Konzept der Natur als Authentizitätsbedingung und Normierungsgrundlage.....	54
3. Erziehungskultur zwischen Bildung und Verbesserung	62
3.1. Sinnlichkeit und Verstand in Empirismus und Sensualismus.....	68
3.2. Das Unbewusste und das Nicht-Bewusste	71
4. Das Motiv der Ohnmacht und die Ästhetik des Unbewusst-Bewusstlosen.....	74
V. Literarischer Prolog: Cervantes‘ exemplarische Novelle „La fuerza de la sangre“	81
VI. Literarische Ohnmachten im 18. und 19. Jahrhundert	90
1. Die Ohnmacht im Briefroman: Nähe und Distanz von Erleben und Rezeption....	91
1.1. Tugend, Schrift und Körper in Samuel Richardsons „Pamela; or, Virtue rewarded“	97
1.2. Sprechen und Handeln zwischen Täuschung und Selbstermächtigung	100
1.3. Die Bestätigung der Tugend und der Sinneswandel im Licht von Schrift und Körper	112
1.4. Lady Davers und die exzessiven Leidenschaften	115
2. Die Ohnmacht im Drama des 18. Jahrhunderts: Bürgerlichkeit, Empfindsamkeit, Zeitkritik	119
2.1. Tugend und Qual in G. E. Lessings „Miß Sara Sampson“	123

2.2. „Eine mir ähnliche Person“: Projektion und Einholung des Schuldbewusstseins	127
2.3. Die elliptische Markierung des Übergangs: Saras ohnmächtiger Zusammenbruch.....	130
2.4. Konflikt und Anmut in Friedrich Schillers „Kabale und Liebe“	142
2.5. Luises Ohnmacht als anthropologisches, ästhetisches und funktionales Element.....	150
2.6. Der korrumpierte Affektausdruck.....	154
3. Zwischenergebnis.....	160
4. Die Ohnmacht in der Novelle: Das Unerhörte als Konflikt	162
4.1. Unschuld und Skandal in Heinrich von Kleists „Die Marquise von O....“ ..	165
4.2. Die Ohnmachten der Marquise und die Unauflösbarkeit des Widerspruchs	169
4.3. Ohnmacht und affektive Entäußerung als Topoi der Verhandlung moralischer und literarischer Muster	177
5. Die Ohnmacht im Drama des 19. Jahrhunderts: poetologische Grenzgänge und die Autonomie des Phantastischen	185
5.1. Konfigurationen des Geheimnisvollen in Heinrich von Kleists „Das Kätzchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“	191
5.2. Identität, Ohnmacht und Zerrüttung im Zeichen der Engelserscheinung ...	198
5.3. Die Unvereinbarkeit von göttlichem Traum und irdischer Wirklichkeit	208
5.4. Verführer mit Rettungspotenzial: José Zorrillas „Don Juan Tenorio“	212
5.5. Der Ausbruch des Verborgenen in Doña Inés‘ Ohnmacht.....	219
5.6. Göttliche Legitimation und Rettung durch die romantische Liebe	226
VII. Schluss	233
VIII. Literatur	239
1. Primärtexte und Enzyklopädieeinträge	239
2. Sekundärtexte	243

I. Einleitung

1994 veröffentlicht Hans-Jürgen Schings zum gleichnamigen DFG-Symposium seinen Sammelband „Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert“, der sich der „neue[n] Erfahrung vom Menschen“¹ widmet. Die Erfahrung, auf die der Titel und das Konzept des Bandes rekurren, umfasst die menschliche Existenz in ihren psychischen und physischen Dimensionen und damit auch die subjektive wie objektive Wahrnehmung beider in ihrer gegenseitigen Verbundenheit. Zunehmend stellt das Individuum das Ziel der Erkenntnisbemühungen der Zeit aus wissenschaftlicher Perspektive und jenseits von metaphysischen Letztbegründungen dar. Die Aufklärung holt das Subjekt mit seiner Bestimmung zum selbstermächtigten Naturwesen sprichwörtlich auf den Boden, indem sie es z. B. mithilfe anatomischer Methoden auf seine physiologischen Tiefenstrukturen sowie auf seine psychologischen Implikationen hin in den Blick nimmt.² Als markante Zusammenfassung und Essenz des Projekts lässt sich die Beschreibung des Leipziger Professors für Medizin und Philosophie Ernst Platner aus seiner „Anthropologie für Aerzte und Weltweise“ von 1772 anführen, der mit seiner doppelten Fachkompetenz als „philosophischer Arzt“ für die ganzheitliche Betrachtung des Menschen als Bindestrichdisziplin steht: „Endlich kann man Körper und Seele in ihren gegenseitigen Verhältnissen, Einschränkungen und Beziehungen zusammen betrachten, und das ist es, was ich Anthropologie nenne.“³

Dieses Verständnis der „Lehre vom Menschen“ reicht bis in die Naturphilosophien des 19. Jahrhunderts hinein und beeinflusst ebenso die lebensphilosophischen Standpunkte, die sich von der historischen Anthropologie abwendenden.⁴ Ihre neuzeitliche Ausprägung erhebt den Anspruch einer weiter gefassten „Vereinigungsphilosophie“⁵

¹ Vorbemerkung des Herausgebers in Schings (1994), S. 1.

² Eine ausführliche Definition des wissenschaftlichen Konzepts liefert Ulrich Gaier in Schings Band zum „ganzen Menschen“: „Die Formel vom ganzen Menschen stellt sich in Opposition zu Vorstellungen, die den Menschen nur unter einer partiellen Hinsicht zur Kenntnis nehmen oder die unaufhebbare Geteiltheit des Menschen behaupten, dabei aber gleichzeitig den Anspruch erheben, über »den Menschen« zu reden oder gar von dem partiellen Zugang aus auf ihn als Gesamtheit wirken zu können. Demgegenüber fordern und suchen Proponenten des ganzen Menschen erstens die Vollständigkeit der Hinsichten, zweitens die grundsätzliche Bereitschaft, auch »niederen« Teilen und Fähigkeiten Funktionen und Wert zuzumessen, endlich Konzeptionen über das Zusammenwirken der Teile und Fähigkeiten, meist auch über Sinn und Wert dieses Zusammenwirkens.“ Gaier (1994), S. 726.

³ Platner (2000), S. XVI.

⁴ Vgl. zur Entwicklung der Anthropologie z. B. Marquard (1998). Die „neue Anthropologie“ kann bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts als etabliert betrachtet werden. So stellt etwa Gabriele Dürbeck fest, „daß eine schlüssige Auffassung vom *ganzen* Menschen [...] bereits um 1750 konzeptionell voll entfaltet war.“ Dürbeck (1998), S. 2.

⁵ Kondylis (1981), S. 580.

und verhandelt auch moralische Fragen. Exemplarisch berücksichtigt etwa Johann Georg Walchs „Philosophisches Lexicon“ von 1726 gleichermaßen Physiologie und Ethik:

Es bestehet derselbige [Mensch] aus einer gedoppelten Natur, einer physischen und moralischen. Jene beruhet in dem natürlich belebten Leibe [...]; diese aber in dem Gemüthe [...]. Auf solche Weise haben beyde Naturen den Leib und die Seele zum Grunde, von deren beyderseits sowohl ihrer Beschaffenheit nach an sich selbst, als auch in Ansehung ihrer Vereinigung unter einander kann gehandelt, und [...] wie sie sich entweder in einem natürlichen oder aussernatürlichen Stande befänden, gezeigt werden.⁶

Die beiden Horizonte des Diskurses verbinden die Einheiten der Seele und des Körpers bzw. des Verstands und der Sinnlichkeit. Im Zuge von dualistisch ausgerichteten, etwa rationalistischen, aber auch (platonisch-christlichen) moraltheologischen Haltungen werden diese getrennt betrachtet und sind einer hierarchischen Ordnung unterworfen. Nun nimmt die neue Anthropologie die Physis und nicht reflektierte Affekte nicht mehr als passive materielle Ausdehnung des selbsttätig denkenden Geistes oder als asketisch zu geißelnder Hort der sündigen Triebe wahr. Im Gegenteil bezieht sie beide in die Erfassung und die Bemühungen um das Wohl des Menschen ein.⁷ Über die Frage nach seiner moralischen Verfasstheit erhält das Selbst auch Bedeutung für das Sozialgefüge. Gesellschaftliche Entwicklungen und Umbrüche, die im 18. Jahrhundert ihren Lauf nehmen, tragen in diesem Hinblick zu einer „Offensive zur Herstellung des sogenannten *ganzen* Menschen“⁸ bei, und die seelisch-körperliche und moralische Unteilbarkeit des Einzelnen avanciert zum individuellen und kollektiven Ideal.

Auch die Literatur beansprucht ihren Platz bei der Erkundung und Erörterung solcher Ganzheitskonzepte. Das zeitgenössische Verständnis der Anthropologie als allgemeine Philosophie des Menschen, für die etwa Ernst Platner wie gesehen mit seinen beiden Fachgebieten steht, wird von Kunst und Fiktion mit beeinflusst:

Die Anthropologiesierung [sic!] des Wissens und die Ästhetisierung von Literatur und Kunst sind oft unauflöslich verknüpft; das Nachdenken über die Eigenlogik der Sinne und der Einbildungskraft befördert die Eigenständigkeit der Werke, und deren Imaginationskraft wirkt produktiv auf die Erkundung des Menschen zurück.⁹

⁶ Walch (1726), Spalte 106.

⁷ Das in der amerikanischen Verfassung festgeschriebene unveräußerliche Recht auf das Streben nach Glückseligkeit bildet eine beispielhafte Artikulation dieses Zusammenhangs.

⁸ Lehmann (2001), S. 16.

⁹ Pfothner (1994), S. 556. Die weiteren Aufsätze im Band von Schings beleuchten ebenfalls die Frage nach dem Verhältnis von Anthropologie und Literatur.

Im Sinne einer „literarischen Anthropologie“¹⁰, die von Wechselwirkungen zwischen der medizinischen und philosophischen Menschenkunde und der Literatur ausgeht, fließen also Vorstellungen und Erfahrungen in den jeweils anderen Bereich ein, schaffen neue Synergien und schlagen sich in den fiktionalen Darstellungen und im Sprechen über den Menschen nieder. Die Annahme, dass sich kulturelle „Denkformen [und] Empfindungsweisen“¹¹ in künstlerischen Symbolsystemen materialisieren, legt eine in den Alltag reichende Rolle von literarischen Texten bei der Etablierung als auch bei der Verhandlung dieser Modelle nahe. Karl Eibl argumentiert in diesem Zusammenhang, „daß das poetische Werk eine spezifische Problemlösungsaktivität ist, ein Versuch, reale, doch noch nicht bewältigte oder durchschaute Probleme mittels poetischer Argumentationsmuster zu formulieren und vielleicht auch, poetisch, zu lösen.“¹² Beim Projekt der umfassenden Erschließung des Menschen im 18. Jahrhundert bildet die Literatur ein Scharnier zwischen theoretisch-normativen und praktisch-effektiven Ich-Konstruktionen. Indem die Entwürfe in die Fiktion eingehen, werden sie für die Weiterführung in der sozialen Realität des Publikums produktiv gemacht. Der literarische Wirkungsanspruch beinhaltet didaktische Ziele, die Identität auch auf gemeinschaftlicher Ebene mit generieren und Verhaltens- und Werterichtlinien für die sich ausdifferenzierenden gesellschaftlichen Strukturen der Zeit zur Verfügung stellen. Ferner prüft die Literatur außerfiktionale Normen und Vorstellungen und sucht auf rationaler wie emotionaler Ebene Reaktionen bei den Rezipientinnen und Rezipienten hervorzurufen.

Unter den Stichworten der Psychologisierung, der Emotionalisierung oder der (zunehmenden) Individualisierung lassen sich u.a. die Merkmale des anthropologisch geprägten literarischen Stils fassen. Dabei sind die inneren Vorgänge und ihre Effekte auf die Außenwelt interessant. Der jeweilige Text erörtert sie anhand von Innensichten in die Figuren, oder sie materialisieren sich auf deren körperlicher Oberfläche. Indem die *eloquentia corporis*, die Körpersprache, so „die psychophysische Wechselwirkung, den reellen Einfluß des Leibes auf die Seele und der Seele auf den Leib“¹³ zur Darstellung bringt, zählt sie auf das beschriebene Ganzheitskonzept ein. Sie stellt

¹⁰ Vgl. zum Begriff Košenina (1995), S. 15. Zur Wechselwirkung von Anthropologie und Literatur vgl. wie angegeben den Sammelband von Schings (1994), in dem Košenina eine umfangreiche Bibliographie zum Thema liefert (vgl. S. 755-768), ferner den Forschungsbericht von Riedel (1994).

¹¹ Nünning/Sommer (2004), S. 18.

¹² Eibl (1984), S. 67.

¹³ Košenina (1995), S. 11. Vgl. allgemein zur *eloquentia corporis* Košenina (1995), zur Einordnung der Ohnmacht Mülder-Bach (2000), S. 525.

Transparenz auf das inhärente Geschehen her, und das subjektive Fühlen gelangt über den Affekt, die körperliche Entäußerung von emotionalen Vorgängen,¹⁴ zur objektiven Evidenz nach außen. Die Ergebnisse äußern sich als Verdichtung des Textes oder als gesteigerte Komplexität, wenn die Sprache sowie der fiktionale Körper emotionale Anreicherung erfahren. Bei der Inszenierung der Figuren steht der Literatur eine große Bandbreite von Gefühlszuständen zur Verfügung, die zur Schaffung facettenreicher Charaktere beitragen.

Ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts gehen körperliche Gefühlsbezeichnungen wie Erröten, Erbleichen, Weinen, etc. als bekannte Merkmale für die Empfindsamkeit sowie die Spätaufklärung in die Literatur ein. Auch in der Romantik bleiben sie – wenn auch mit teilweise abweichenden Implikationen und Wirkungen – präsent. Als Übertragungsbewegung von psychischen Vorgängen auf die körperliche Oberfläche bilden sie literarisch gewendete Referenzen auf die Frage nach dem „in sich selbst gleichen“¹⁵ Menschen. Damit stellen sie sich dem anthropologischen wie sozial wirksamen Trend der Verbindung von äußerer und innerer menschlicher Sphäre und liefern selbst Entwürfe zum „Wie?“ und zu den Konsequenzen. Besonders Frauenfiguren werden zum Gegenstand der Betrachtungen und dabei in Beziehung zu moralischen Konzepten gesetzt. Die augenfällige und viel zitierte Flut an weiblichen Hauptfiguren in der Zeit spricht für eine Brisanz der Psyche und Physis der Frau, über die es Diskussionsbedarf gibt. Zurückführen lässt sich dies u.a. auf die traditionelle Skepsis speziell weiblicher Körperlichkeit gegenüber, die im Mittelpunkt des Erbsündenparadigmas christlicher Prägung steht und im europäischen Raum in den Fundus kultureller Normen eingeht. In diesem Zuge inszeniert die Literatur die drohende Spaltung des Individuums als weiblichen Mangel: „The [...] metaphors of doubleness [] are always haunted by the

¹⁴ Der Begriff des Affekts ist dabei als entäußerter innerer Vorgang zu definieren, der subjektiv erfahren und objektiv wahrgenommen wird und damit einen interaktiven Horizont beschreibt. Vgl. Koppenfels (2007), S. 15: „Der Affektbegriff bezeichnet [...] ein Phänomen, das zwar subjektiv als Gefühl repräsentiert werden kann, dem jedoch über die Subjektgrenzen hinaus Wirklichkeit zukommt, in der Sphäre des Körpers, aber auch im öffentlichen Raum, etwa im Bereich von Politik und Recht. Der Affektbegriff impliziert ferner den Blick von außen, nicht zuletzt auch den des Pathologen.“ Einer von Künstlichkeit befreiten Körpersprache kommt dabei entgegen, dass dieser „ohne bewusste, intentionale Erlebenselemente“ und fern der „willentlichen Kontrolle“ anzusiedeln ist. Vgl. Schwarz-Friesel (2007), S. 52. „Gefühl“ und „Emotion“ werden im Folgenden synonym verwendet und von dem Begriff der Leidenschaften bei Bedarf abgegrenzt. Ute Frevert gibt in diesem Zusammenhang an, dass das Wort „Emotion“ im zeitgenössischen Kontext kaum aufzufinden ist und ihr in Krugs „Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften“ von 1832 unter dem Hinweis auf „Gemütsbewegungen“ zum ersten Mal begegnet sei. Vgl. Frevert (2009), S. 48. Aus Gründen der begrifflichen Vielfalt wird es hier dessen ungeachtet Verwendung finden.

¹⁵ Vogel (2002), S. 172.

ghost of duplicity and hypocrisy, the characteristic moral flaws of women.”¹⁶ Als zentrales und vielfältig besetzbare feminines Ideal tritt zur Kompensation die Tugend auf den Plan.¹⁷ Ihre Erfüllungskriterien, z. B. die profunde Integrität, inszeniert und verhandelt die zeitgenössische Literatur nicht nur, sie definiert sie außerdem mit. Verhaltensentwürfe für die tugendhafte Frau, die „vor allem [...] auf die Reglementierung ihres Sexualverhaltens im Spannungsfeld von individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlicher Stabilität und Ordnung“¹⁸ und allgemein auf richtiges oder moralisches Handeln zielen, treffen dabei auf die zunehmend konsultierte subjektive Perspektive der literarischen Figuren. Konkret beziehen sich auch diese Ganzheitsmodelle auf eine Verschränkung der körperlichen und geistigen Sphäre:

Aus objektiv erhebbarer sexueller Unerfahrenheit, aus „Unberührtheit“, wird „Unschuld“ als ein Zustand, der auch die „Unberührtheit des Geistes“ umfasst. Frauen müssen nicht mehr, äußeren Geboten folgend, bestimmte Verhaltensweisen und Vorstellungen vermeiden und unterdrücken, vielmehr soll ihnen Sexualität an sich fremd bleiben.¹⁹

In besonderem Maß geht ein Phänomen unter den *emotional displays* oder pathognomischen Erscheinungen in den literarischen Code der Exemplifizierung von weiblicher Ganzheit ein, bildet jedoch ebenso ein ideales Mittel zur Entdeckung und Vorführung von Störungspotenzialen: die Ohnmacht, also der körperliche Zusammenbruch, der mit dem Ausfall des Bewusstseins einhergeht. Die Strömung der Empfindsamkeit bringt dem Motiv mit einer beachtlichen Anzahl an literarischen Kollapsen große Aufmerksamkeit entgegen,²⁰ die bis in das folgende Jahrhundert

¹⁶ Gwilliam (1995), S. 18.

¹⁷ Zur weiblichen Tugend vgl. Pabst (2007), hier z. B. S. 7: „Die *vertu* gehört zu den zentralen Leitbegriffen des aufklärerischen Denkens. [...] Die Erfindung der weiblichen Tugend spielt eine bedeutsame Rolle bei der Erzeugung, Vermittlung und Verfestigung der gerade entstehenden modernen Geschlechterkonstruktionen. Sie trägt bei zur Erzeugung und Normierung als kulturell weiblich definierter Attribute, Denk- und Verhaltensmuster [...]“

¹⁸ Pabst (2007), S. 105. Zur Verbindung von Tugend und weiblicher Sexualität vgl. auch Zschirnt (1999), S. 52: „In a complex shift of meaning that included the narrowing down of virtue to sexual virtue, women were stylized as the true models of virtue.“

¹⁹ Hempel (2006), S. 35-36.

²⁰ Beispiele von bekannten und einflussreichen deutschsprachigen Autorinnen und Autoren, die sich im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der weiblichen Ohnmacht in ihren Werken widmen sind etwa: Johann Christoph Gottsched, Johann Gottfried Schnabel, Christian Fürchtegott Gellert, Gotthold Ephraim Lessing, Theodor Gottlieb von Hippel, Johann Gottfried Herder, Sophie von La Roche, Jakob Michael Reinhold Lenz, Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Nicolai, Friedrich Maximilian Klinger, Johann Karl Wezel, Johann Heinrich Jung-Stilling, Friedrich Schiller, Friedrich Heinrich Jacobi, Christoph Martin Wieland, August von Kotzebue, Jean Paul, Clemens Brentano, Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, Friedrich de la Motte Fouqué, E.T.A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Joseph von Eichendorff, Heinrich Heine, Eduard Mörike, Christian Dietrich Grabbe, Friedrich Hebbel, Ludwig Tieck, Adalbert Stifter, etc. Aus dem englisch- und französischsprachigen Raum sind z. B. Autorinnen und Autoren bekannter Ohnmachtstexte: Samuel Richardson, Mary Wollstonecraft, Ann Ward Radcliffe, Jane Austen, Charlotte Brontë, William Makepeace Thackeray, Charles Dickens, François Marie Arouet

hineinreicht, um dann langsam wieder abzunehmen: „Das 18. und 19. Jahrhundert führte [...] zu einer Inflation der Ohnmachtdarstellung; daher ist es kein Wunder, daß die Peripetie folgen mußte“²¹. Über die Aufklärung und ihre literarischen Ausprägungen hinaus bleiben ganz allgemein die Themen des Individuums, seines Denkens und Fühlens sowie die Interaktion mit der Außenwelt auch in der Romantik brisant.²²

Im Zuge der Biologisierung des Geschlechtsunterschieds und der Heranziehung von anatomischen und organischen Merkmalen bei der Entwicklung von spezifischen Geschlechtervorstellungen werden der Frau eine stärkere Sensibilität und Empfänglichkeit für äußere Reize sowie eine erhöhte Emotionalität attestiert. Im 18. Jahrhundert gerät die Ohnmacht so innerhalb des von wissenschaftlichen Schriften und der Gebrauchsliteratur geprägten Diskurses allmählich zum Frauenphänomen, was sich ebenso in literarischen Texten niederschlägt. Diese Entwicklung bringt kollabierende männliche Figuren nicht zum Verschwinden, fiktionale Frauen sind jedoch häufiger betroffen, und die Struktur und Funktion der beiden Phänomene unterscheiden sich im Regelfall.²³ So weisen die häufig auftretenden physischen Ursachen der männlichen Ohnmacht wie Schmerzen, Blutverlust oder Erschöpfung etwa auf einen kämpferischen oder gar heroischen Charakterzug hin,²⁴ der weiblichen Figuren im Vergleich selten

de Voltaire, Denis Diderot, Jean Jacques Rousseau, Pierre de Beaumarchais, Choderlos de Laclos, Stendhal, Victor Hugo, usw.

²¹ Leibbrand (1935), S. 2066. Vgl. zu Ohnmachten im 18. und 19. Jahrhundert außerdem Ders. (1935), S. 2065: „Wir nähern uns dem 18. Jahrhundert und damit geradezu einer Ohnmachtsinflation“. Außerdem stellt Roland Galle fest: „Im 18. Jahrhundert hat die Ohnmacht einen herausragenden Stellenwert im Wissens- und Selbstverständigungsrepertoire eingenommen.“ Vgl. Galle (1993), S. 104-105.

²² Das Verhältnis des 18. Jahrhunderts zur Romantik ist Gegenstand einer regen literaturwissenschaftlichen Diskussion. Diese Arbeit folgt der Auffassung, dass die Romantik die Tendenzen fortführt, die sich bereits in der Empfindsamkeit entwickeln, diese jedoch ebenso in ein kritisches Licht rückt und damit eine Ablösung von der Tradition stattfindet. Vgl. dazu Schweizer (2008), z. B. S. 111: „Die ältere Literaturgeschichtsschreibung betonte einen Bruch und Gegensatz zwischen den Epochen der Aufklärung und Romantik. Der heutige Stand der Wissenschaften geht komplementär von einer engen Verbundenheit von Aufklärung und Romantik aus. So wurden die (Früh-) Romantiker in der Schule der Aufklärung groß, setzten sich mit dieser auseinander und führten sie fort. Merkmal ist dabei die Erweiterung und Radikalisierung der aufklärerischen Ansätze. Dabei drängte sich dem Beobachter trotzdem mitunter der Eindruck einer Umkehrung der Ansätze der Aufklärung auf“. Vgl. zum Verhältnis von Aufklärung und Romantik in der literaturwissenschaftlichen Forschung außerdem Schanze (2003), S. 79-87.

²³ Vgl. Müller-Bach (2000), S. 527: „ihre Ohnmacht nimmt typischerweise einen anderen Verlauf, und sie ereignet sich bei anderen Anlässen.“

²⁴ Vgl. zu den männlichen Ohnmachten mit physischen Ursachen z. B. Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ aus dem Jahr 1795, wo in Kapitel 10 bei der Figur Augustin auf einen starken Blutverlust die Ohnmacht folgt. In Chamisso's „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von 1814 sucht der Ich-Erzähler im 7. Kapitel die Ursache für seine Ohnmacht und führt die Möglichkeit der Erschöpfung seiner physischen Kräfte an. Vgl. außerdem Fontanes „Vor dem Sturm“ von 1878, in dem Kathinka im 14. Kapitel vom polnischen Nationalhelden Kosciuszko berichtet, der in einer Schlacht gegen Russland und Preußen durch Blutverlust ohnmächtig wird. Sie weist so auf seine mutigen Verdienste um Polen hin. Als weiteres Beispiel lässt sich Gellerts „Das Leben der schwedischen Gräfin von G***“ von 1747/48 anführen, wo im zweiten Teil bei Steeleys Vater unmittelbar vor seinem Tod eine Ohnmacht, also eine gesundheitsbedingte Bewusstlosigkeit, beschrieben wird.

zukommt. Darüber hinaus bildet der Zusammenbruch ein Signal für maskuline Empfindungsfähigkeit, z. B. mit dem Schrecken als Auslöser. Die daran beteiligten Emotionen, die wie erwähnt eher mit Frauen verbunden sind, können dem Männlichkeitsbild der Zeit jedoch zuwiderlaufen, und der ohnmächtige Kollaps bildet so auch ein Mittel zur satirischen Ausstellung der empfindsamen „Verweiblichung“.²⁵ Da den Geschlechtern unterschiedliche Eigenschaften zugesprochen werden und diese ebenso unterschiedlichen Bewertungen unterliegen, müssen gerade psychophysische Erscheinungen im jeweils spezifischen Licht der geschlechtlichen Konnotationen betrachtet werden. Die vorliegende Arbeit widmet sich ausschließlich ohnmächtigen Frauen in der Literatur mit ihren moralischen Implikationen und lebensweltlichen Voraussetzungen, um eine Entwicklung des bekannten Motivs zu dokumentieren. Sie könnte für das andere Geschlecht so nicht beschrieben werden.

Im Kontext des Wertesystems einer entstehenden „auf den moralischen Empfindungen eines allgemeinen Wohlwollens basierende[n] und daher emotional befreite[n] Kommunikationsgemeinschaft“²⁶ geht der weibliche Kollaps grundsätzlich in einen positiv besetzten Code ein, in dem Einfühlungsvermögen und die Transparenz auf psychische Vorgänge als erstrebenswerte Fähigkeiten gelten. Jenseits der gemeinschaftsfördernden Emotionalität ist er durch den bewussten Ausfall an den auch literarisch gewendeten Tugenddiskurs anschlussfähig. Die versagenden geistigen und motorischen Fähigkeiten und die außer Kraft gesetzten Sinne treiben auf die Spitze, was die Voraussetzung für ein umfassendes Wesen bildet: Authentizität durch unbewusstes, also nicht intendiertes, Handeln. In vielen Texten stößt der Leser auf artikulierte Zweifel an der Unverfälschtheit des ohnmächtigen Zusammenbruchs, was

²⁵ In Wielands „Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva“ aus dem Jahr 1764 fällt etwa Don Sylvio im zweiten Teil vor Schreck und Herzschmerz in Ohnmacht, als er das Medaillon mit dem Portrait der Prinzessin, nach der er sucht, nicht finden kann. Diese Reaktion ist dem irrationalen Zustand des Schwärmens zuzuordnen, den er schließlich überwinden kann. Er geht vernünftig aus dem Abenteuer hervor. Lenz lässt in seiner Komödie „Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandī“ von 1774 den titelgebenden Prinzen nach dem Liebesgeständnis von Wilhelmine von Biederling in Ohnmacht fallen. Die Erwartungen an den Prinzen verkehrt das Stück ironisch, dieser kann sie nicht erfüllen. Seine Ohnmacht ist ebenfalls dieser Brechung zuzuordnen. In Chamisso's „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von 1814 solle sich der kollabierte Ich-Erzähler nicht wie ein altes Weib aufführen, ermahnt ihn sein Begleiter (siehe Anm. 23). An den Schrecken gebunden sind männliche Ausfälle z. B. in Schillers Drama „Don Carlos“ von 1787, wo sich König Philipp II. plötzlich entmachtet sieht, in Kleists „Die Familie Schroffenstein“ (1803), wo Sylvesters ohnmächtiger Kollaps zum einen als Reaktion auf den Vorwurf des Mordes fungiert, ihm zum anderen jedoch auch ein Alibi für einen weiteren Todesfall sichert. In Arnims „Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores“ aus dem Jahr 1810 wird des Weiteren in einer Erzählung im vierten Kapitel die Figur Simon vor Schreck fast ohnmächtig, da er befürchtet, sein arbeitsunwilliger Vetter Hugh Schapler könnte weiterhin auf seine Kosten bei ihm leben wollen.

²⁶ Barkhausen (1983), S. 86.

auf diese Bedingung zurückzuführen ist. Niklas Luhmann beschreibt in seiner Untersuchung zur Liebe das literarische Phänomen der ohnmächtig kollabierenden Frau als Grenze des Sag- und Kommunizierbaren im Hinblick auf Verhaltensmuster und entsprechende Erwartungen. Soll sie im Sinne des Prinzips des unverstellten Wesens sowie als „ganze“ Persönlichkeit auftreten, die auch nicht bewusste Entitäten mit einschließt, kann dies wiederum nicht allein im Rahmen von bewusstem Agieren erfolgen. Dieser Anspruch legt jedoch von vornherein eine potenziell künstliche Produktion des erwünschten Verhaltens nahe. Die Korrelation des natürlichen Ausdrucks mit dem Unbewussten hat der literarischen Figur jedoch verborgen zu bleiben: „Alles Verhalten bleibt, da sich für [die Frau] auch diese Differenz von bewußt/unbewußt dem Bewußtsein zu entziehen hat, entsprechend ambivalent. Und dies wiederum bedeutet Inkommunikabilität.“²⁷ Damit ordnet Luhmann das Motiv in einen Verhaltenskatalog der Negation ein, der mit dem Themenkomplex von Liebe, Ehe und Sexualität verbunden ist. Gerade in diesem Zusammenhang stellt sich das authentische Unwissen als essenziell heraus und muss die Möglichkeit der Existenzverfälschung, wie es bei Luhmann heißt,²⁸ glaubwürdig aushebeln. Einer fiktionalen Frau des 18. Jahrhunderts ist im Zeichen von Tugendhaftigkeit und der Erhaltung der *tabula rasa* ihres unschuldigen Gemüts bestimmtes Erkennen verwehrt, obwohl ja gerade diese Einsicht das Wissen darüber einschließen muss. „Tugendbewußtsein ist natürlich Sexualbewußtsein“²⁹, folgert Luhmann und legt das Paradox offen, das zum Gegenstand von zahlreichen satirischen Schriften geworden ist.³⁰

Das beschriebene weibliche Unbewusste (also Nicht-Bewusste) ist eng verbunden mit dem Prinzip der Natürlichkeit, dessen Ursprung in einem sozial wirksamen Abgrenzungsbedürfnis des entstehenden Bürgertums zu suchen ist. Den ständisch geprägten und ritualisierten Habitus besonders des Adels empfindet die neue Schicht als künstlich und maskenhaft. Jedoch bleibt auch die geforderte Natürlichkeit selbst nicht frei von Zwängen: „Es ist der Kampf der guten gegen die schlechten Gefühle, mithin der Kampf der guten gegen die schlechte Natur.“³¹ Natur und Kultur, also impulsives und instinktives Verhalten sowie dessen Domestizierung, regulieren sich gegenseitig,

²⁷ Luhmann (1983), S. 159-160.

²⁸ Vgl. Luhmann (1983), S. 133.

²⁹ Luhmann (1983), S. 159.

³⁰ Ein berühmtes Beispiel bildet Fieldings „Shamela“ als Reaktion auf den hier zu analysierenden Briefroman „Pamela“ von Samuel Richardson. Vgl. zur literarischen Reaktion auf Pamela und u.a. zu „Shamela“ Keymer/Sabor (2005) sowie Turner (1994).

³¹ Huyssen (1981), S. 11.

damit die körperlich-emotionale Expressivität an moralische Richtlinien und Normen geknüpft werden kann. Entsprechend dem Fazit Luhmanns zum Tugendbewusstsein ist damit zu behaupten: Natürlichkeitsbewusstsein ist Künstlichkeitsbewusstsein. Kritisch wird die zwangsläufig künstliche Annäherung an eine Idealvorstellung, wenn Moral und richtiges Handeln nicht mehr allein an dieses Handeln gebunden sind, sondern an das im Menschen verortete Gefühl. Mit der Zersplitterung der gesellschaftlichen Wirkungszusammenhänge und einem wachsenden Bedürfnis nach einem Wesen, das die einzelnen gesellschaftlichen Rollen vereint, lautet die Frage dann nicht mehr nur: „Handelt eine Person moralisch?“, sondern: „Ist eine Person moralisch?“ Die britische *moral-sense*-Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts prägt die bürgerlich-empfindsame Geistesgeschichte mit und etabliert die Vorstellung eines eingeborenen Tugendsinns und eines im Menschen selbst gründenden altruistischen Wirkens. Die konzeptionelle Unterscheidung von anthropologischer und allgemein sozial wirksamer Identität fällt an der Stelle in eins, wo Sein und Handeln voneinander abhängig gemacht und, z. B. im Rekurs auf das literarische Motiv der Ohnmacht, verhandelt werden.

Die Beweislast ihrer angemessenen Natürlichkeit und Unverfälschtheit liegt bei den betroffenen Figuren. Sie kommunizieren, was eigentlich nicht kommunizierbar ist, und legen offen, was nicht zum eigenen Bewusstsein gelangen darf. Solange das Unbewusste und allgemein die Ursache für einen Kollaps als positive Unverstelltheit bewertet werden und nicht dem Verdacht der bewussten Produktion unterliegen, ist dieser Sachverhalt – das inhärente Paradox des Tugendbewusstseins außen vor – unproblematisch. Neben das Bewusstsein und das Nicht-Bewusste tritt als dritte Größe jedoch das unbewusste Agieren mit einer nicht kontrollierbaren Eigendynamik auf den Plan. Es kann das umfassend tugendhafte Bild gefährden. Unterschwellig vorhandene, auch unmoralische Wünsche drohen an die Oberfläche zu gelangen und einen Zusammenbruch mit der Folge eines ausgestellten und wehrlosen (Figuren-)Körpers zu verursachen. Dies widerspricht dem Ideal des „integren weiblichen Charakter[s], welcher als transparente, die Identität von Empfindung und Ausdruck, von *Innen* und *Außen* sicherstellende Größe gefaßt ist“³². Eine Spaltung der „ganzen Frau“ als bedrohliche und mit den Modellvorstellungen der Zeit nicht kompatible Vorstellung stellt sich an die Seite der umfassend Tugendhaften und Fühlenden.

³² Geitner (1985), S. 137.

Die vorliegende Arbeit folgt der beschriebenen ambivalenten, zum Teil paradoxen Struktur der weiblichen Ohnmacht. Dabei lautet die Grundannahme, dass die dem literarischen Motiv inhärenten Brüche und seine doppelte Implikation mithilfe bestimmter Textstrategien in den Hintergrund treten oder offensiv aufbrechen. Ziel ist es, den Aspekt des Instabilen über die empfindsame und unproblematische Prägung des Motivs, wie sie von der Literaturwissenschaft häufig beschrieben wird,³³ hinaus zu vergegenwärtigen. Die Fragestellung, die diesem Vorhaben zugrunde liegt, lautet: Wo und wie treten die Ambivalenzen und die daraus entstehenden Konfliktpotenziale der weiblichen Ohnmacht in den untersuchten Texten hervor, und welche Effekte hat dies auf deren Rezeption? Die Eckpunkte des Untersuchungsfeldes lauten dabei:

- 1) In der fraglichen Zeit setzt ein gesellschaftlicher Wandel ein und nimmt Fahrt auf, durch den es zu einem weit verbreiteten Bedürfnis nach Definitionen des Selbst und von Identität kommt. Die Ohnmacht als Übertragungsbewegung von inneren Vorgängen auf die körperliche Oberfläche ist daran anschlussfähig.
- 2) Durch die intensive Prägung des Motivs im späten 18. Jahrhundert besteht eine enge Verknüpfung der literarischen weiblichen Ohnmacht mit den zeitgenössischen Konzepten von Weiblichkeit. Tugend und Moral spielen dabei eine wichtige Rolle, wie auch die bei der Gemeinschaftsbildung beteiligten Affekte sowie der Körper als Medium.
- 3) Mit der neurophysiologischen Feststellung der schwächeren weiblichen Konstitution wird die Frau als anfälliger für Ohnmachten im kulturellen Bewusstsein verankert.
- 4) Emotionale Reaktionen sind an ein spezifisches Gleichgewicht gebunden, wenn kein Eindruck des Überbordens von Gefühlen oder der Unfähigkeit zum Einfühlen entstehen soll. In Verbindung mit dem Phänomen der weiblichen Ohnmacht erörtern zeitgenössische Gebrauchstexte und medizinische Schriften die Ausprägungen dieser beiden pathologischen Profile, die dann auch Einzug in die Fiktion halten und umgekehrt von dieser beeinflusst werden können.

Anschließend an diese Argumentation ist die vorliegende Arbeit aufgebaut. Es gilt, die möglichen Bruchstellen zu identifizieren, die Voraussetzungen für die Konflikte bilden und wiederum in der literarischen Umsetzung an die Oberfläche treten. Die folgenden

³³ So konstatiert Anita Gorman etwa, Tränen, Zittern und Ohnmachten seien die Gefahren der zügellosen Empfindsamkeit (vgl. Gorman (1993), S. XIII) und Janet Todd definiert den Begriff „Sensibility“ als „an innate sensitiveness or susceptibility revealing itself in a variety of spontaneous activities such as crying, swooning and kneeling“. Todd (1986), S. 7.

Kapitel gehen außerdem den Strategien und Konzepten nach, die die Ambivalenzen verdecken sollen. So beinhaltet der genannte historische Kontext der Entstehung des Bürgertums das Erlebnis des Orientierungsverlustes und damit bereits Krisenpotenzial. Ebenso besitzt das erforderliche tugendhafte und natürliche Gleichgewicht von Psyche und Physis bei einer weiblichen Ohnmacht zu vermeidende Extreme. Anhand von medizinischen und philosophischen Texten und Enzyklopädieeinträgen werden die lebensweltlich wirksamen Auffassungen vom ohnmächtigen Kollaps daraufhin zu verfolgen sein. Besonders der Frau schreiben die Texte im Laufe der Zeit eine erhöhte Empfänglichkeit für die verursachenden Impulse zu. Eine sensible Konstitution birgt die Fähigkeit zu moralischen Empfindungen, deren Kehrseite bilden allerdings pathologische bzw. hysterische Affekte, die bedrohlich wirken und die Moral untergraben. Den Idealzustand der Natürlichkeit, also der Kompensation des Urwüchsigen durch Kultivierung, versucht in der Praxis die Erziehungsliteratur, z. B. anhand von Ratgebern für Frauen, herbeizuführen und ihr Publikum in diesem Zug vor schädlichen Einflüssen zu schützen. Dieser Vorstellung kommen die erkenntnistheoretischen Ausprägungen des Empirismus und Sensualismus entgegen. Zum Teil stehen sie dem Konzept des Unbewussten gegenüber, das von einem Fundus an Ideen ausgeht, der der Wahrnehmung vorgelagert ist. Im Dunstkreis einer Ohnmacht kann an die Oberfläche gelangen, was tief verborgen der weiblichen Tugend, der Natürlichkeit, der Integrität, etc. widerspricht.

Diesen Zusammenhang veranschaulichen im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit sechs literarische Texte. Ihre Entstehung erstreckt sich von der Mitte des 18. bis wiederum zur Mitte des 19. Jahrhunderts, also in dem zeitlichen Rahmen, der die große Konjunktur des fiktionalen Phänomens bildet. Bisher wurde die literarische weibliche Ohnmacht fast ausschließlich im Kontext des 18. Jahrhunderts oder mit dem Fokus auf einzelne Autoren des 19. Jahrhunderts untersucht. Eine epochenübergreifende Betrachtung erfolgte bisher jedoch nicht. Aufgrund der weiten Verbreitung des Motivs in Europa werden hier auch ein englisches Beispiel und ein spanischer Text herangezogen werden, obwohl das Hauptaugenmerk auf Werken aus Deutschland liegt.³⁴ Zwar entwickelt sich

³⁴ Obwohl Odo Marquard für England und Frankreich die Verzögerung oder Verhinderung der Anthropologie, wie sie sich in Deutschland als philosophische Disziplin formiert, durch die Dominanz der Moralistik konstatiert, ist deren Literaturproduktion im Hinblick auf das Ohnmachtsmotiv an die deutsche anzuschließen und ihr sogar zeitlich voranzustellen. Die englische *moral-sense*-Philosophie wirkt großen Einfluss auf die Empfindsamkeit in Deutschland aus und verhandelt dabei Fragen der Anthropologie. Vgl. Marquard (1998), Spalte 363 sowie ausführlich zum Zusammenhang von *moral sense* und Anthropologie Schrader (1984).

im iberischen Kulturraum keine empfindsame Strömung, wie dies z. B. in England, Frankreich oder Deutschland der Fall ist. In die literarische Produktion geht der ohnmächtige Zusammenbruch dort jedoch genauso ein wie auch die Fragen, die die „mitteleuropäischen“ Ausprägungen aufwerfen. Die Analyse der literarischen Texte über einen germanistischen Korpus hinaus versucht den Blick für die kaum beachteten spanischen Ohnmachten zu öffnen.³⁵ Da Werke der französischen Literatur bereits in zahlreichen Sekundärtexten auf die Ohnmacht hin untersucht wurden, wird auf solche Beispiele verzichtet.³⁶ Ihre ohne Zweifel große Bedeutung für das Motiv soll auf diesem Weg jedoch keineswegs in Frage gestellt werden.

Als Übergang vom ersten, theoretischen Teil zur literarischen Umsetzung des Zusammenbruchs dient eine Novelle aus dem 17. Jahrhundert, Cervantes' „La fuerza de la sangre“. Sie verdeutlicht, dass bereits vor der Zeit der aufklärerischen Anthropologie, die sich um die Verknüpfung von Körper und Seele bemüht, das Verhältnis dieser beiden menschlichen Sphären zur Diskussion steht. Die frühen medizinphilosophischen Beschreibungen der Ohnmacht spiegeln dies ebenso wider. Cervantes weist mit seinem Verständnis des weiblichen Zusammenbruchs auf folgende, z. B. empfindsame Versionen voraus und liefert Anhaltspunkte für die Brisanz der weiblichen Tugend in den folgenden Jahrhunderten, indem er das in der Zeit herrschende Ehrkonzept verhandelt. Die anschließenden literarischen Beispiele wurden ausgewählt, da sich an ihnen zum einen die Ambivalenzen des Ohnmachtsmotivs herauskristallisieren. Bei deren Aufdeckung ist innerhalb des herangezogenen Korpus ferner eine wachsende Evidenz zu beobachten. Zum anderen unterliegen die dort enthaltenen weiblichen Ohnmachten unterschiedlichen Schemata, was die Auslöser, die Inszenierung sowie die Funktion im Text betrifft. Der erste Roman aus dem 18. Jahrhundert, der Briefroman „Pamela“ von Samuel Richardson von 1740, eröffnet die Reihe und ist in mehrfacher Hinsicht als paradigmatisch zu bewerten. Er beeinflusst maßgeblich den empfindsamen Roman. Des Weiteren etabliert er den „Code, der Tugend, sexuelles Nicht-Wissen und Ohnmacht systematisch verknüpft“³⁷, wie Inka Mülder-Bach betont. Den germanistischen Kern der Arbeit leiten dann die beiden unter dem Begriff des bürgerlichen Trauerspiels gefassten Stücke „Miss Sara Sampson“ von G.E. Lessing

³⁵ Ausschließlich Irene Albers beschäftigt sich mit der Ohnmacht bei Cervantes. Ihr Fokus liegt dabei nicht auf dem Zweifel, sondern sie liefert eine umfassende und hilfreiche Darstellung für den Ausgangspunkt der hier folgenden Analysen. Vgl. Albers (2007).

³⁶ Vgl. etwa Trummer (1999), Galle (1993), Galle (1994), Behrens (1994).

³⁷ Mülder-Bach (2000), S. 531.

und „Kabale und Liebe“ von Friedrich Schiller ein. Lessings Text führt eine außergewöhnliche und interessanterweise von der literaturwissenschaftlichen Forschung zwar erwähnte, jedoch nicht näher analysierte Umsetzung des Motivs ein: Der Zusammenbruch findet im Bühnen-*Off* statt. Der Autor rückt damit eine Schwachstelle des Phänomens aus dem Blickfeld des Publikums, wie zu sehen sein wird. Schiller inszeniert es in Verbindung mit der Sprache als Instrument der Manipulation und rekurriert damit auf das breite Feld der empfindsamen Sprachskepsis. Aus dem 19. Jahrhundert sind zwei Texte von Heinrich von Kleist vertreten: die „Marquise von O...“ sowie „Das Käthchen von Heilbronn“. Die Ohnmacht fungiert bei ihnen als Schwelle, die den Einbruch der Realität verhindern kann. Treffen jedoch verschiedene Perspektiven aufeinander, stellt sich der weibliche Körper als besetzbar und interpretierfähig heraus. Kleist eröffnet in beiden Fällen eine pessimistische Perspektive auf die Themen der Individualität, der Kommunikation sowie der Liebe. Evident wird dabei, wie bestimmte, z. B. bürgerlich geprägte, familiäre Harmonievorstellungen auf einer tugendhaften und gebändigten weiblichen Körperlichkeit beruhen. Das letzte Werk dieser Arbeit bildet das romantische spanische Drama „Don Juan Tenorio“ von José Zorrilla. Dort kommt der weibliche Drang nach Freiheit, nach Liebe etc. als zurückgedrängtes Problem zum Tragen, dessen Dynamik jedoch in der Ohnmacht aufbricht und sich als nicht zu bändigen erweist.

Die vorhandene Sekundärliteratur nimmt das fiktionale Phänomen in nur wenigen Texten als ausschließliches Thema in den Blick. Birgit Trummer liefert bisher die einzige umfassende Monographie, in der sie ohnmächtige Anfälle in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts analysiert.³⁸ Eine komparatistische Herangehensweise an das Thema im Sinne eines länderübergreifenden Korpus wählen Inka Mülder-Bach und Roland Galle, die auch die Marquise von O.... mit einbeziehen.³⁹ Aus einer systemtheoretischen Perspektive ergründet Christiane Zschirnt den Zustand des Unbewussten am Beispiel von Pamela und setzt diesen in einen Bezug zur körperlichen Kommunikation.⁴⁰ Irene Albers nähert sich Ohnmachtstexten zum einen im Verbund mit weiteren körpersprachlichen Phänomenen in der Novelle der Renaissance, zum anderen geht sie in einem weiteren Text auf Cervantes' „Fuerza de la sangre“ ein.⁴¹ Für das 19. Jahrhundert liefert Douglas Thorpe eine Studie zur Ohnmacht bei Dickens, in

³⁸ Trummer (1999).

³⁹ Mülder-Bach (2000) und Galle (1993).

⁴⁰ Zschirnt (1999).

⁴¹ Albers (2004) und (2007).

der er die Überprüfung der etablierten kulturellen Muster anhand des Motivs betont.⁴² Für Kleist sind z. B. psychoanalytische Ansätze in Einzeluntersuchungen zu nennen, bei denen der bewusstlose Ausfall explizit eine Rolle spielt.⁴³ Verschiedene allgemeine Abhandlungen zur körperlichen Expressivität behandeln den ohnmächtigen Zusammenbruch ebenfalls, etwa aus anthropologischen Gesichtspunkten erneut bei Roland Galle sowie bei Rudolf Behrens, in ihrer umfassenden Studie zur nonverbalen Kommunikation kurz bei Barbara Korte.⁴⁴ Den jüngsten – wenn auch nur schlaglichtartigen – Rekurs auf die weibliche Ohnmacht unternimmt Nicolas Pethes in seinem Aufsatz zu literarischen Fallgeschichten mit juristischen, medizinischen und moralischen Anleihen. Er verdeutlicht in seinen Betrachtungen, wie auch dissoziative, also harmonistische Leib- und Moralvorstellungen gefährdende, Tendenzen im Motiv zu entdecken sind und dieses damit längst nicht ausgeschöpft ist.⁴⁵ An diesen Ansatz schließen die folgenden Kapitel an. Neben den moralisch vorbildlichen Implikationen sind die im Laufe der Literaturgeschichte vermehrt thematisierten Facetten jenseits der Stabilität für eine Beschreibung des fiktionalen weiblichen Zusammenbruchs von Bedeutung.

⁴² Thorpe (1991), S. 108: „A culture increasingly critical of the traditional representation of female nature is drawn to the fainting motif not for its apparent reduction or marginalization of female action, but for its narrative suspension, for the way in which it provides an opportunity for the scrutiny of signs.“

⁴³ Berger (2002) und (2008).

⁴⁴ Galle (1994), Behrens (1994) und Korte (1993). Außerdem betrachtet Korte in weiteren Aufsätzen die Körpersprache speziell im englischen Roman des 18. Jahrhunderts und erwähnt die Ohnmacht dabei ebenfalls. Vgl. Korte (1996) und (2000).

⁴⁵ Pethes (2009), zur Ohnmacht S. 341.

II. Stabilitätsstreben und Weiblichkeitsentwürfe im Zeichen des Wandels

Das anthropologische Postulat des „ganzen Menschen“ bildet wie eingangs beschrieben ein bedeutendes Paradigma für die Wissenschaft im 18. Jahrhundert und über diesen Zeitraum hinaus. Die „Philosophie des Menschen, die nicht (metaphysisch) auf Spekulation und nicht (physikalistisch) auf Mathematik und Experiment setzen will, sondern auf Naturbeschreibung und Lebenserfahrung ihre Menschenkenntnis stützt“⁴⁶, nimmt dabei, wie von Ernst Platner formuliert,⁴⁷ Körper und Seele gemeinsam und in ihren Wechselwirkungen in den Blick. Doch das Vorhaben der umfassenden Erkenntnis beinhaltet nicht nur die Verknüpfung von materieller und geistiger Sphäre. Neben der Vernunft und der Reflexion, die innerhalb der rationalistisch geprägten Anthropologien und Überlegungen zum Menschen im Zentrum stehen, erhalten auch die nicht durch den Verstand gesteuerten Kräfte der Psyche verstärkte Aufmerksamkeit. Anschaulich zur Darstellung kommt diese Perspektive in Zedlers „Grossem vollständigen Universal-Lexikon“ aus den Jahren 1732 bis 1754. Es versammelt zeitgenössisches Wissen, das sich dann weiter in der Gesellschaft verbreiten kann. Unter dem Stichwort „Seele“ im 36. Band findet der Leser folgende Erläuterung:

Jene [Haupt-Kräfte] sind der Verstand, welcher empfindet und gedencket, und der Wille, von dem die Begierden herkommen; man wolte denn die Empfindungen aus einer besondern Kraft herführen, und also drey Kräfte der Seele setzen, als die Empfindungs-Krafft, den Verstand und den Willen. Diese Kräfte sind in der Seele, als in einer einzigen Substanz, und äussern sich nach Beschaffenheit des Objects, so ihr vorgestellt wird, bald auf diese, bald auf jene Art.⁴⁸

Zedler stellt exemplarisch dem Verstand und dem Willen die Empfindungsfähigkeit oder -kraft zur Seite, die als „Bewegungen, so die Seele in den Gliedern des Leibes verrichte“⁴⁹ wirken, also als Übertragung der inneren Vorgänge auf die körperliche Oberfläche.⁵⁰ Die aus diesen Fähigkeiten der Seele resultierenden Reflexe äußern sich wiederum auf zwei Arten: „Es sind selbige zweyerley: die Empfindungen, sowohl äußerliche, als innerliche; die Gedancken und Begierden“⁵¹. Aus äußeren Eindrücken sowie aus der Seele selbst entspringende Gefühle bahnen sich ihren Weg über den

⁴⁶ Marquard (1998), Spalte 364.

⁴⁷ Vgl. das Zitat auf S. 3 sowie Anmerkung 3.

⁴⁸ Zedler (1996), Spalte 1062.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Der Pathognomik zugrunde liegt die Annahme, „daß den Bewegungen der Seele körperliche Veränderungen entsprechen und umgekehrt aus körperlichen Veränderungen gültige Rückschlüsse über seelische Zustände gezogen werden können.“ Vgl. Albers (2004), S. 84.

⁵¹ Zedler (1996), Spalte 1062.

Körper nach außen, so die Vorstellung. In literarischen Texten spielen in der Zeit der Ohnmachtskonjunktur vermehrt die hier zitierten Begierden eine Rolle, und die aufklärerische Erkenntnislehre schlägt sie dem *fundus animae*, dem – teilweise dunklen – Grund der Seele zu. Diese Zuordnung verdeutlicht den tendenziell problematischen Gehalt der Seelenkraft, den die folgenden Kapitel auch in Bezug auf das Ohnmachtsmotiv verfolgen werden. Mit dem ohnmächtigen Kollaps gerät die beschriebene Wirkungsbewegung zur Evidenz, und er führt die Sphären von Physis und Psyche sichtbar zusammen. Zedlers Terminologie des Phänomens verdeutlicht diese Verknüpfung. Er definiert den physischen Zusammenbruch als *deliquium animi*,⁵² also als Dahinsinken der Seele. Der Körper fungiert dabei als Emotionsmedium, als so genanntes *emotional display*.

Die Absicht der Anthropologie, eine umfassende Beschreibung des Menschen zu liefern und darin auch die seelischen Kräfte über den Verstand hinaus zu integrieren, spiegelt sich in den weitreichenden gesellschaftlichen Entwicklungen der Zeit wider. Luhmann beschreibt diese Transformationsprozesse im 18. Jahrhundert als Ausdifferenzierung der sozialen Systeme. Sie bringt ein Bedürfnis nach Stabilität und Identitätsdefinitionen in der Bevölkerung mit sich, das die Geburt des Bürgertums markiert. Die neuen Bürger sind auf der Suche nach ganzheitlichen Modellen, die ihrer veränderten Stellung in der Gesellschaft entsprechen. Auf diese Weise kompensieren sie die Zerstörung ihrer Ordnung, denn die beginnende Industrialisierung in Europa sowie die Ereignisse um die französische Revolution begünstigen die Auflösung der traditionellen ständischen Strukturen. Der Schritt von der psychophysischen Verknüpfung im wissenschaftlichen Dunstkreis zur sozialen Momentaufnahme muss an dieser Stelle aus zwei Gründen erfolgen: Zum einen steigt die Bedeutung von Affekten auch bei der Gemeinschaftsbildung, und dem Körper kommt dabei die Rolle eines bedeutenden Mediums zu. Beide, Affekt und Körper, sind konstitutive Elemente des ohnmächtigen Zusammenbruchs, dessen Beliebtheit in der Literatur der Empfindsamkeit und der Romantik augenfällig ist. Zum anderen entstehen aus dem Bedarf nach den genannten Modellen spezifische Frauenbilder, die die literarische Ohnmacht zitiert und verarbeitet. Sie birgt damit das Ergebnis eines Krisenerlebnisses und entsprechend den Konflikt bereits in sich. Sobald eine weibliche Figur „fällt“, sind auch immer die Hintergründe von Interesse: Angst, Schrecken, Schuld, aber auch Unschuld sowie eine empfindliche Konstitution unterliegen je nach zeitlichem und kulturellem Kontext unterschiedlichen moralischen

⁵² Vgl. Zedler (1995), Spalte 992.

Maßstäben. Die „Zeit des sozialen Umbruchs“⁵³ setzt dabei neue Standards und prägt auch die Literatur. Reinhart Koselleck spricht in seiner Einleitung zu den „Geschichtlichen Grundbegriffen“ dazu passend von der „Sattelzeit“⁵⁴. Er stellt um das Jahr 1750 den Beginn eines beschleunigten historischen Wandels fest, der parallel zur Entwicklung der empfindsamen Literatur ab etwa der Mitte des Jahrhunderts verläuft.⁵⁵ Mit der Nennung dieses Datums soll weder künstlich ein genauer Zeitpunkt für den gesellschaftlichen Umbruch festgemacht, noch Gleichmacherei im Hinblick auf Wissenschaft, Literatur und die sozialen Verhältnisse betrieben werden. Wie jedoch die Verarbeitung von gängigen Frauenbildern durch die Literatur zeigt, sind auf mehreren Ebenen anschlussfähige Strukturen vorhanden, die in dieser Zeit ihren Lauf nehmen.

Im Zuge der Umstellung auf eine funktionale und nicht mehr ständisch differenzierte Ordnung ergeben sich nicht nur neue Möglichkeiten, z. B. in Politik und Wirtschaft. Genauso sieht sich die neue Mittelklasse mit „selbstentzweierenden, selbstregulierenden und eben auch quälerischen Prozeduren der bürgerlichen Psycho- und Soziogenese“⁵⁶ konfrontiert. Die Entstehung der nach innen wie nach außen unscharf abgegrenzten bürgerlichen Schicht ist gekennzeichnet durch das Erlebnis der Defragmentierung und des Orientierungsmangels des Einzelnen. Ohne die feststehende Zugehörigkeit zu einer etablierten Gruppe wie im Fall der überholten Gesellschaftsordnung, müssen sich die neuen Bürger aktiv um identitätsstiftende Verhaltensrichtlinien und Selbstdeutungsmuster bemühen. Die alten Rollen sind hinfällig geworden.⁵⁷ Dabei gilt es, die „Umstellung von Individualität durch Inklusion auf Individualität durch Exklusion, durch Rollendistanz und -bewußtsein, – auf Individualität im modernen Sinn“⁵⁸ zu leisten. Noch in der Standesgesellschaft konstituierte der Verhaltenscode einer sozialen Gemeinschaft innerhalb eines deutlich abgegrenzten Handlungsraums das Ich über die Einhaltung bestimmter Normen. Dazu musste man sich der Zugehörigkeit zu Seinesgleichen bewusst sein, und sich an die damit verbundenen Anforderungen anpassen. Die veränderten Verhältnisse mit den gewonnenen Freiheiten und der Chance

⁵³ Eibl (1995), S. 38.

⁵⁴ Koselleck (1972), S. XV. Interessanterweise kann die bei ihm formulierte „Erfahrungsschwelle“ an den semantischen Gehalt der literarischen weiblichen Ohnmacht angeschlossen werden. Wie im zweiten Teil dieser Arbeit zu sehen sein wird, geht der Zusammenbruch der weiblichen Figuren zum Teil mit einer drohenden Erkenntnis einher oder sogar mit deren Durchbruch.

⁵⁵ Vgl. Koselleck (1972), S. XV. Als alternatives Datum gibt Koselleck 1770 an, in dem er den beschleunigten Wandel für andere Bereiche feststellt.

⁵⁶ Martus/Stockinger (2006), S. 85.

⁵⁷ Vgl. Willems (2006), S. 173-175, und weiter S. 176: „[Die Bürgerlichen] verfügen über keine Standeskultur mehr, die mit der Identität der Gruppe zugleich die Identität ihrer Mitglieder definieren könnte.“

⁵⁸ Eibl (1995), S. 44.

auf Selbstbestimmung erfordern dagegen jenseits von wenigen verfügbaren Modellen eine aktiv geleistete Definition des Selbst, das verschiedenen Rollen gerecht wird:

Die zunehmende Differenzierung mit der Folge einer – scheinbaren oder tatsächlichen – Wahlfreiheit zwischen verschiedenen Rollen, mit der Möglichkeit gar, daß man mehreren verschiedenen Funktionsbereichen mit unterschiedlichen normativen Forderungen gleichzeitig zugehört, fordert die Einführung einer separaten Entscheidungsinstanz, eines ›Selbst‹, das sich als ablösbar von seinen Rollen und zuständig für das Rollen-Management beschreiben kann.⁵⁹

Mit den vielfältigen Anforderungen im Privaten wie in der Öffentlichkeit entsteht das Ideal eines konstanten und unteilbaren Wesens sowie des „in sich selbst gleichen“⁶⁰ Charakters. Moderne Individualität, die allerdings in jedem Fall sozial verträglich sein muss, entsteht auf diese Weise. „Hervorgebracht werden soll ein mit sich selbst identischer Mensch, der aus einem inneren Zentrum heraus handelt und dazu nicht von außen [...] angehalten werden muss.“⁶¹ Die zitierte Vorstellung steht im Zeichen eines säkularisierenden Gestus, der Gott zwar durchaus in der Gesellschaft integriert belässt, ihm seine Rolle als ontologisches und leitendes Prinzip jedoch aberkennt.⁶² Im Zuge dieses Weltbildes gewinnt das Konzept des Allgemein-Menschlichen Bedeutung und wird dazu bestimmt, die Anforderungen an den Einzelnen und dessen Bemühungen um Selbstdefinition für die entstehende Gemeinschaft fruchtbar zu machen. Richtiges und gutes Handeln bemisst sich entsprechend an der Verträglichkeit mit den Interessen der Anderen. Es dient ebenso zur Distinktion gegenüber dem formalisierten Verhalten anderer Schichten wie zur Entwicklung einer neuen gemeinsamen Basis. Diesem Anspruch folgend überführt die Moralphilosophie Werte und Normen auf eine herkunftsunabhängige Ebene – z. B. auf die des Gefühls und ihrer physischen Realisierung, des Affekts. Die jedem Menschen eigenen Fertigkeiten werden damit als Identitätsgaranten herangezogen und können in das allgemein gültige moralische Wertesystem eingehen:

Die Notwendigkeit, die Identität des Einzelnen und die Grundlagen der Interaktion in der Abweisung der gesellschaftlichen Bindungen, Rollen und Funktionen zu bestimmen, weist der

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vogel (2002), S. 172.

⁶¹ Martus/Stockinger (2006), S. 86.

⁶² Die Vertreter dieser Richtung aus Philosophie und Anthropologie wenden sich damit „gegen die christliche Annahme, menschliches Leben gehöre nicht dem Menschen, sondern Gott, der es allein durch seine Gebote bestimmen und auch geben oder nehmen dürfe.“ Kondylis (1981), S. 382. Kondylis macht deutlich, dass jedoch „die normativistische Aufklärung wegen des Nihilismusverdachtes nicht auf (den instrumentalisierten) Gott [...] verzichten konnte.“ Ebd. S. 385.

empfindsamen Moral ihre Funktion zu und verleiht ihren Konzepten unabhängig von ihren semantischen Traditionsanschlüssen Durchschlagskraft.⁶³

Zwischenmenschliche Verbindlichkeit entsteht etwa durch die Fähigkeit zum Mitfühlen und Mitleiden und die angestrebte Durchlässigkeit durch die entsprechenden Gesten den Mitmenschen gegenüber. Erneut im Rekurs auf Luhmann ist dabei die Gleichzeitigkeit von Individualisierung und „Nahweltbedarf“⁶⁴ herauszustellen. Bei Affektäußerungen verbindet der Körper bewusstes Selbsterleben mit der Mitteilung des inneren Geschehens. Er nimmt die Rolle als gemeinschaftsstiftendes Medium ein: Bezieht man einen Außenstehenden auf diese Weise in seine Gefühlswelt mit ein, kann die mehrseitige Kommunikation in Gang kommen. „Durch eine Ohnmacht sind die Einzelnen gezeichnet, und als Gezeichnete darf man sie auf ihre Ohnmacht, das heißt auf ihre Kränkung ansprechen“⁶⁵, lässt sich dieser Zusammenhang hinsichtlich des literarischen Motivs bündig fassen. Die individuelle Erfahrung geht dabei Hand in Hand mit der Sichtbarkeit von außen, und die Anschlussfähigkeit an die Öffentlichkeit ist gegeben. Damit erfüllt der ohnmächtige Zusammenbruch beispielhaft die Erwartungen an ein neuartiges bürgerliches Prinzip der Kommunikation, das für eine ebenso neue Identität steht.

Die oben behauptete Vergleichbarkeit der umfassenden Beschreibung des Menschen mit dem sozialen Wandel ab etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts stützt sich auf zwei Merkmale: zum einen auf das Bedürfnis nach bürgerlicher Identität und Stabilität, also nach einem einheitlichen Sein, das über alle Lebenszusammenhänge hinweg Bestand hat. Zum zweiten auf die Integration des Gefühls in die Kommunikation, um Verbindlichkeit gegenüber anderen zu schaffen. Die Verknüpfung des Individuellen mit dem Gemeinschaftlich-Öffentlichen erfolgt über Emotionen und den vermittelnden Körper und dient als Inklusions- sowie als Distinktionsmittel. Diese Korrelation von Speziellem und Allgemeinem findet wiederum auch auf anthropologischem Gebiet und im Rahmen der „Philosophie des Menschen“ statt. Mit dem Projekt des Erfassens des menschlichen Wesens geht ein starkes Interesse an den „natürlichen Verschiedenheiten des Menschen“⁶⁶ einher. Zunehmend verfasst die Wissenschaft also keine universell gültigen Theorien mehr, sondern führt Untersuchungen zu Geschlechtern, Rassen, an das Alter gebundene Entwicklungsstadien, etc. durch. Geographische, klimatische

⁶³ Willems (2006), S. 186.

⁶⁴ Luhmann (1983), S. 17 und 18.

⁶⁵ Genazino (2009), S. 20.

⁶⁶ Marquard (1998), Spalte 364.

sowie geschlechtsabhängige Unterschiede werden dabei etwa beschrieben.⁶⁷ Die Termini des Wesens oder des Charakters vermögen zum einen das Besondere herauszustellen, das ein Subjekt oder hier eine Gruppe von anderen abgrenzt, zugleich jedoch das Allgemeine innerhalb dieser Konstellation zu dokumentieren. So stellen u.a. die Frau und ihre physiologischen Merkmale einen Fokus dieser spezifischen Anthropologien dar.⁶⁸

Die Literatur tritt in verschiedener Hinsicht an die Seite der Anthropologie und der bürgerlichen Verhältnisse: Als dokumentierende und pädagogische Instanz greift sie die Verhältnisse und Herausforderungen der Zeit auf und erörtert Richtlinien zur Entwicklung des individuellen Charakters und zum sozial verträglichen Handeln. Indem sie Physis, Psyche, Verstand und Emotionen dabei mit einbezieht, liefert auch sie erschöpfende Beschreibungen des Menschen. Zahlreiche Texte stellen nuancierte und sich an bestimmten Werten orientierende Darstellungen von Weiblichkeit bereit, an denen Tugend- und Moralkonzepte ausgelotet werden.⁶⁹ Nicht nur der wissenschaftliche Nachvollzug des weiblichen Charakters oder der weiblichen Identität ist damit Thema der Zeit, sondern ebenso der Entwurf von alltagsweltlich wirksamen Modellen. Sie schließen durchaus an anthropologische Erkenntnisse an und machen diese für sich fruchtbar. Diese vielfältigen Anforderungen an die Frauen kristallisieren sich in literarischen Werken in Form eines häufig wiederkehrenden Sets an Attributen heraus:

In the eighteenth century an elaborate construction of femininity around key concepts, such as “chastity”, “delicacy”, “modesty”, “propriety”, “purity”, and “virtue” became the new foundation of female nature and replaced earlier notions of women’s unpredictability.⁷⁰

Der fehlenden Berechenbarkeit oder, wie es im Zitat heißt, Vorhersagbarkeit der Frau steht die weibliche Natur mit bestimmten erstrebenswerten positiven Eigenschaften gegenüber. Darin eingeschlossen sind sowohl der Körper als auch der Geist. Der Anspruch auf einen in diesem Sinne harmonischen und umfassenden Charakter soll die moralischen Ambivalenzen des weiblichen Wesens kompensieren. Er bildet die Grundlage für die Vorstellungen der oben zitierten Tugend, Sittlichkeit, etc.:

⁶⁷ Vgl. z. B. Mühlmann (1968), S. 13, der feststellt: „Die anthropologische Wissenschaft ist aus dem Kuriositäts-Interesse an fernen und entlegenen Ländern und ihren andersartigen Menschen entstanden.“ Zur Disziplin, die speziell die Frau zum Gegenstand hat, vgl. ferner Honegger (1996) und Kapitel IV. / 1.

⁶⁸ Vgl. zur Frauen-Anthropologie Honegger (1996) und Kapitel IV. / 1.

⁶⁹ Vgl. z. B. zu den Moralischen Wochenschriften, „die im soziologischen Sinne ausgesprochen bürgerlich [...] sind“, Guthke (2006), S. 43.

⁷⁰ Glaser (1994), S. 53.

Sensibility's preoccupation with female virtue is incompletely understood, however, if it is reduced to the question of bodily virginity. Although virginal intactness and refraining from erotic experiences before marriage were unquestionably of vital concern, exceptional emphasis was laid on an unawareness of conduct and an innocence of the mind.⁷¹

Erneut spielt die Unteilbarkeit der physischen und psychischen Sphären analog zur anthropologischen Wissenschaft eine grundlegende Rolle. Wenn eine moralische Gesinnung umfassend vorhanden ist, ist sie in der Lage, den Kreis der Familie sowie im nächsten Schritt die gesamte Gesellschaft positiv zu beeinflussen. Wohlwollen, Mitleid und weitere altruistische Emotionen, die sowohl die Basis als auch ein Kennzeichen für die intakte Gemeinschaft bilden, prägen weibliche Tugend, Sittlichkeit, Natürlichkeit, Mäßigung, etc. mit. Sie sind als spezifisch bürgerlich in Abgrenzung zum stereotypen höfischen Übermaß und zur adeligen Künstlichkeit konstruiert.⁷² An dieser Stelle wird deutlich, dass Gefühle in der empfindsamen Kultur die Etablierung und Aufrechterhaltung von moralischen Richtlinien ermöglichen und nicht nur in diese eingehen.

Die Anschlussfähigkeit an den gesellschaftlichen Wandel schlägt sich auch thematisch in den literarischen Werken der Zeit nieder. Junge Frauen im heiratsfähigen Alter, Liebesbeziehungen und die Frage nach der richtigen Partie stellen häufig aufgegriffene, wenn nicht die zentralen Handlungselemente dar. Oftmals damit verbunden ist der Austritt aus der Kernstruktur der Familie, die aus beiden Elternteilen und der Tochter oder nur aus Vater und Tochter besteht. Jede dieser Konstellationen beschreibt einen Umbruch, der verschiedene fiktionalen *rites de passage* oder Übergangsriten etabliert.⁷³ Als spannungsträchtig stellt sich das Stadium der Ablösung und Neuorientierung z. B. im traditionellen Rückgriff auf die Ehre heraus, die zum einen die Frau bzw. die weibliche Figur selbst betrifft. Eine uneheliche Verbindung droht jedoch ebenso die Reputation der anderen Familienmitglieder zu zerstören. In der frühen Neuzeit findet man das Ehrverständnis in dieser Form sowohl in Deutschland, England als auch in Spanien vor, und die Entwürfe der weiblichen Tugend der folgenden Jahrhunderte knüpfen an dieses Konzept an.⁷⁴

⁷¹ Zschirnt (1999), S. 52-53.

⁷² Den Zusammenhang dieser positiven Attribute im Zuge eines umfassenden Programms betont Begemann mit seiner Feststellung, „daß sich hinter dem Begriff der »Mäßigkeit« eine umfängliche Programmatik der Kontrolle, Beherrschung, Moderierung und Modellierung der Triebe, Neigungen, Affekte und Leidenschaften verbirgt“. Ders. (1987), S. 34.

⁷³ Vgl. zu Übergangsriten Van Gennep (1986), S. 15: „Jede Veränderung im Leben eines Individuums erfordert teils profane, teils sakrale Aktionen und Reaktionen, die reglementiert und überwacht werden müssen, damit die Gesellschaft als Ganzes weder in Konflikt gerät, noch Schaden nimmt.“

⁷⁴ Vgl. Dinges (1993), z. B. S. 132: „Die Gefährdung der Ehre der Töchter wirkte sich auf die Reputation des Hausvaters sowie des ganzen Hauses – also auch seiner anderen Mitglieder – aus.“ Im Hinblick auf

Nicht nur für englische fiktionale Werke, wie man vielleicht bei dem folgenden Zitat vermuten könnte, lässt sich damit ein Themenkomplex formulieren, der sich zusammensetzt aus

the question of how to dispose of a young woman who has reached marriageable age; the necessity of establishing and maintaining a successful marriage, free of adultery, domestic conflict, or indifference; the difficulties a young woman faces in finding her place in society; and the need for individuals to display desirable social behaviour, that is, to avoid extremes such as libertinism or self-imposed virginity, in order to be beneficial to society.⁷⁵

An der Figur der jungen Frau empfindet die Literatur nach, was die bürgerliche Schicht der Zeit geprägt hat und über weitere Jahre charakterisieren wird: das konfliktbehaftete Erlebnis des Umbruchs und die Suche nach dem eigenen Platz in der Gesellschaft. Der Begriff des Bürgerlichen beschränkt sich damit nicht auf gesellschaftliche Strukturen. Er rekurriert auf eine weitreichende Erfahrung, die auch durch die Kunst bzw. die Literatur beeinflusst wird und sich dort widerspiegelt.⁷⁶

Die weibliche Ohnmacht veranschaulicht exemplarisch die Verbindung von Physis und Psyche und das kommunikative Vermögen von Affekten. Zur gleichen Zeit verweist sie jedoch stets auf das Bedürfnis nach Ganzheit aus einer Krisenerfahrung heraus. Wenn Frauenfiguren, an denen wie gesehen Verhaltensmuster und Wesensideale in der Literatur veranschaulicht werden, eine Ohnmacht überkommt, so ist außerdem deren moralischer Status in Bezug auf Attribute wie Tugend, Sittlichkeit und Keuschheit in Betracht zu ziehen. Denn in ihrer großen Konjunktur im 18. und 19. Jahrhundert kann die fiktionale ohnmächtige Frau nicht losgelöst vom Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung hin zum Bürgertum sowie der anthropologisch inspirierten angestrebten Verbindung der beiden Sphären unter dem Einbezug des Gefühls beschrieben werden. Jenseits von literarischen Texten thematisieren auch wissenschaftliche sowie in der Alltagswelt gebräuchliche Medien der Zeit den Kollaps. Naturphilosophische und medizinische Schriften sowie Enzyklopädieeinträge liefern Hinweise auf die herrschenden Vorstellungen über die Ätiologie und den Ablauf des Phänomens. Sie stellen so wertvolle Quellen zur Dokumentation von seinen Konfliktpotenzialen und Ambivalenzen dar.

Spanien weist De Toro die Frau und ihre Jungfräulichkeit und Keuschheit als Träger der Ehre aus. Vgl. ders. (1993), S. 507. Für England vgl. Schwanitz (1995), S. 99-106.

⁷⁵ Glaser (1994), S. 12.

⁷⁶ Vgl. hierzu auch Willems (2006), S. 173, die angibt, dass die „bürgerliche Kultur nicht als bloßes Korrelat gesellschaftlicher Strukturen“ betrachtet werden kann.

III. Die Ohnmacht in Medizin und Philosophie

Bei der Nachverfolgung des literarischen Motivs und dessen auch ambivalentem Charakter sind außerfiktionale Beschreibungen der Ohnmacht hilfreiche Referenzen, da sie z. B. ihre Ätiologie und Symptomatik erfassen. Dabei wird deutlich, dass dem Zusammenbruch ein psychophysisches Ungleichgewicht und ein Zustand des Anormalen zugrunde liegen. Er trägt also in sich, was – der These dieser Arbeit folgend – in der Literatur bei weiblichen Figuren mit an die Oberfläche treten kann. Im Kapitel zur Entstehung des Bürgertums wurde dies im Kontext mit dem Erlebnis einer sich auflösenden Gesellschaftsordnung bereits festgestellt. Den Weg in die Praxis finden die Erkenntnisse aus medizinischen und philosophischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts, die das Phänomen wissenschaftlich und theoretisch beleuchten, über Gebrauchstexte, wie in Enzyklopädien. Ebenso beinhalten Konversationslexika Wissen über die Ohnmacht. Die dort verhandelten Themen sind nicht auf einen spezifischen Kontext reduziert, sondern Philosophie, Medizin als auch Ästhetik werden dort berücksichtigt. Obwohl die Inhalte alltagstauglich aufbereitet sind und sich an eine breite Leserschaft richten, schließen sie Meinungsbildner, wie z. B. Professoren oder auch Autorinnen und Autoren, nicht aus. Diese sind dann wiederum an der Verbreitung der Kenntnisse und Vorstellungen beteiligt.⁷⁷ Bewusst oder im Sinne eines kulturell verankerten *common sense* greifen die an diesem Prozess beteiligten Instanzen auf sie zurück.

Die folgenden ausgewählten Werke weisen einen deutlichen zeitlichen Sprung von der Antike zur frühen Neuzeit auf. Dieser ist mit der Autorität der galenischen Medizin und Anatomie in aristotelischer Tradition verbunden, die durch das Mittelalter hindurch bis in das 16. Jahrhundert hinein Bestand haben. Erst z. B. Vesals neue Erkenntnisse zum menschlichen Körperbau setzen sich dann durch und lösen Galens Theorien ab.⁷⁸ Der folgende Bogen von Galen zu Descartes trägt also der Annahme Rechnung, „daß die Anthropologie der Medizin bis in die frühe Neuzeit von der aristotelischen Naturphilosophie und dem hippokratisch-galenischen Medizinkonzept bestimmt wird“⁷⁹.

⁷⁷ Vgl. dazu Frevert (2009), S. 47-48.

⁷⁸ Vgl. Eckart (2009), S. 49. Galens Wissen über die inneren Organe basiert hauptsächlich auf der Anatomie von Tieren, was im Hinblick auf das menschliche Herz und Galens Überzeugung der Durchlässigkeit der Scheidewand zwischen den beiden Herzkammern problematisch wird. Vesal beweist schließlich deren Undurchlässigkeit.

⁷⁹ Toellner (1992), S. 131.

1. Antike und frühneuzeitliche Autoritäten: von Aristoteles bis Descartes

Eine plastische Beschreibung der Ohnmacht und ihrer Symptome liefert der römische Philosoph Lukrez in seinem Lehrgedicht „De rerum natura“ (in deutscher Übersetzung „Über die Natur der Dinge“) bereits im ersten Jahrhundert vor Christus. Dabei wird deutlich, in welcher langen Tradition das Interesse am ohnmächtigen Zusammenbruch zur Erkundung des Menschen steht, denn es geht Lukrez darum, „zu enthüllen [...] ganz den Grund verborgener Dinge.“⁸⁰ Unter empirischen und nicht mehr nur metaphysischen Gesichtspunkten beabsichtigt er die menschliche Seele zu ergründen und diese so der Erkenntnis zugänglich zu machen: „Darum wollen auch wir nicht allein der himmlischen Dinge / Weise genau erforschen; [...] / Sondern vor allem mit Fleiß nachspüren, woraus denn die Seele / Stamm‘, und des Geistes Natur“. ⁸¹ Im Zuge dieser Naturbetrachtungen bezieht er auch das Verhältnis der Seele zum Leib in seine Überlegungen mit ein. Ihre Korrelation sieht er in der Ohnmacht bewiesen, bei der die Seele als auslösendes Element den Körper zum Zusammenbruch führt:

Erschüttert heftiger Schrecken
Aber den Geist, dann wird durch sämtliche Glieder die Seele
Mit ihm zugleich erregt: der Schweiß bricht aus, und der ganze
Körper erbleicht; es stockt die Zung‘, es fehlet die Stimme,
Dunkel beziehet das Aug‘, es gellen die Ohren, das Knie sinkt.
Plötzlich sehen wir oft, von Geistesschrecken befallen,
Menschen zur Erde stürzen: woraus denn deutlich erhellet,
Zwischen der Seel‘ und dem Geist sey ein Band; ergriffen vom Geiste
Stößt auf den Körper die Seel‘, und wirft ihn danieder zu Boden.⁸²

Die Ursache für die Erschütterung des Geistes und die Reizung der Seele bildet der Schrecken, der im gleichen Moment auf das Bewusstsein wie die unbewussten seelischen Bereiche übergreift. Der Körper reagiert mit Symptomen, die zum einen von äußeren Instanzen wahrgenommen werden können und sich zum anderen als subjektive Empfindung bemerkbar machen: Schweiß und Blässe, Sprachlosigkeit, der Ausfall der Sinne mit dem hereinbrechenden schwarzen Schleier vor Augen sowie Ohrensausen und der abschließende körperliche Kollaps. Der Seele wird dabei die leitende Rolle zugesprochen. Im Anschluss an diese Beschreibung der Ohnmacht legt Lukrez die am Prozess beteiligten Elemente detailliert dar. Die Empfindung entsteht demnach aus einer unbenannten Kraft, einer „gewisse[n] vierte[n] Natur [...] die doch auf keine Weise

⁸⁰ Lucretius Carus (1821), Buch 1, Vers 143, hier Bd. 1, S. 15.

⁸¹ Lucretius Carus (1821), Buch 1, Vers 128-132, hier Bd. 1, S. 15.

⁸² Lucretius Carus (1821), Buch 3, Vers 151-159, hier Bd. 1, S. 205.

benennbar“⁸³ ist. Diese kleinste und beweglichste aller seelischen Vermögen gerät zuerst in Bewegung. Wärme, der verborgene Hauch und die Luft (*calor, venti caeca, aër*) folgen. Zusammen erschüttern sie das Blut, wodurch die Empfindung in die Gelenke und die Knochen vordringt. Als bemerkenswert stellt sich diese Systematik im Hinblick auf die Säfte- und die Pneumalehre sowie die späteren neurophysiologischen Deutungsmuster heraus, die ebenso für das Bild der Ohnmacht ab dem 18. Jahrhundert von Bedeutung sind. Lukrez‘ Philosophie weist bereits deutliche Anleihen an die folgenden Traditionen auf, wie noch zu sehen sein wird. Wie allerdings die erwähnte Empfindung, der Schrecken, in die Seele gelangt und diese im Einzelnen beeinflusst, findet bei ihm keine Erläuterung. Ein detailreiches Ursache-Wirkung-Schema mit den beteiligten Elementen legt dagegen Galen vor.

Die zwei grundlegenden Konzepte aus den medizinisch-anatomischen Schriften des aus Pergamon stammenden Arztes Claudius Galenus (129-200 n. Chr.) bilden die Pneuma- und die Säftelehre. Sie sind jeweils der Sphäre der Seele und des Körpers zugeordnet und bilden zusammen die entscheidenden Komponenten für den ohnmächtigen Kollaps. Damit stützt sich Galen auf die bereits bei Aristoteles vorhandene Theorie der Seelen- und Körperbewegung von *motus animi* und *motus corporis*, die, wie auch bei Lukrez skizziert, in einem Übertragungsverhältnis zueinander stehen: „Die ‚Bewegungen‘ der Seele wirken über das Herz und auf den Körper“⁸⁴. Jedem der drei seelischen Elemente, der Pneumata oder Lebenskräfte, ordnet Galen jeweils einen Komplex an Lebensfunktionen zu. Er übernimmt damit die ebenfalls von Platon vertretene Dreiteilung der Seele.⁸⁵ Der *pneuma zotikon* entsteht im Herzen, wird aus der Atemluft in der Lunge sowie dem inneren Feuer gebildet, verbreitet dieses daraufhin im Körper und zeichnet für die Vitalfunktionen verantwortlich. Im Gehirn bzw. im zentralen Nervensystem wird er zum *pneuma psychikon* weiterverarbeitet, der z. B. allgemein die Nerven steuert, für die Sensibilität in den Sinnesorganen sorgt und diese empfänglich für Eindrücke macht.

⁸³ Lucretius Carus (1821), Buch 3, Vers 236-237, hier Bd. 1, S. 211.

⁸⁴ Albers (2004), S. 84. Aristoteles selbst geht in seiner Schrift „Über Schlafen und Wachen“ auf die Ohnmacht in Abgrenzung zum Schlaf ein, die beide durch das Aussetzen der Sinneswahrnehmung charakterisiert werden. Beim Schlaf ist jedoch laut Aristoteles das primäre Wahrnehmungsorgan betroffen, das alle Sinne affiziert. Er definiert Ohnmachtsanfälle als die Unfähigkeit wahrzunehmen, verbunden mit dem Auftreten einer Funktionsuntüchtigkeit in einem einzelnen Sinnesorgan. Vgl. Aristoteles (1997), S. 106-107 und 110-111.

⁸⁵ Vgl. Kovačić (2001), S. 190.

Im Bereich der Leber waltet der *pneuma physikon*, der aus dem Blut aufsteigt und etwa das Wachstum beeinflusst.⁸⁶

Sein Säftequartett, bestehend aus Blut, schwarzer und gelber Galle sowie aus Schleim, bezieht er aus der Humoralpathologie hippokratischer Prägung. Es wirkt auf den Körper und ist für den Gesundheitszustand des Menschen verantwortlich. Produziert ein Organ zu viel oder zu wenig eines Saftes und ist also deren ideale Mischung gestört, kommt es zu krankhaften Veränderungen: „Galen tried [...] to define disease as a disturbed function, mainly due to the influence of abnormal humors.”⁸⁷ Erneut soll an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass seine Theorien jahrhundertelange Wirkung ausüben. Wie Thomas Laqueur deutlich macht, reicht die Säftelehre bis in die frühe Neuzeit hinein:

In der Renaissance glaubten sowohl Doktoren als auch Laien, daß die Säftebalancen der Geschlechter auf der Achse zwischen heiß und kalt und zwischen naß und trocken differierten, daß solche Unterschiede Implikationen für die Anatomie wie auch für das Verhalten hätten und daß ein humorales Ungleichgewicht Krankheiten verursache.⁸⁸

Für die Ohnmacht bedeutend wird das Zusammenspiel der Säfte und der Pneumata etwa bei organischen Krankheiten. Bei ihnen tritt sie als Begleiterscheinung auf. Ein gestörtes Gleichgewicht der Säfte wirkt sich auf das Herz aus, und der dort produzierte *pneuma zotikon* kann nicht in ausreichendem Maß zur Verfügung gestellt werden, um wiederum den *pneuma psychikon* im Gehirn zu produzieren.⁸⁹ Sind die hier involvierten Lebens- wie Empfindungsgeister nicht in ausreichendem Maß vorhanden, führt dieser Missstand zur Hemmung der Vitalfunktionen bzw. zum kurzfristigen Ausfall des Sinnesapparats wie des Gehirns: „The decisive cause of syncope was the dissolution of the coordinated action of the two pneumata, the principal forces of the living organism.”⁹⁰ Nicht nur die erkrankte Physis wirkt jedoch auf die Seele. Umgekehrt führen deren nicht optimal ausgebildete und transportierte Elemente genauso zum körperlichen Kollaps:

⁸⁶ Vgl. Siegel (1968), S. 185-186 sowie ders. (1973), S. 117ff. Außerdem Eckart (2009), S. 48 sowie die Einführung zu Galen (1963), S. 15-16. Siegel verwendet das griechisch-lateinischsprachige Gesamtwerk Galens (hg. von D.C.G. Kuehn) für seine Ausführungen. Da das Werk in deutscher Sprache nur äußerst rudimentär vorliegt, wird hauptsächlich Siegel als Quelle der Zusammenhänge dienen und ergänzend vorhandene Übersetzungen an einzelnen Stellen zitiert werden.

⁸⁷ Siegel (1973), S. 231.

⁸⁸ Laqueur (1992), S. 132.

⁸⁹ Vgl. Siegel (1973), S. 252.

⁹⁰ Siegel (1973), S. 252 sowie ders. (1968), S. 349.

Galen considered that body and soul were in ceaseless mutual interaction. Emotions, although by definition the soul's faculties, were the result of biological processes. Abnormal bodily functions could, therefore, lead to diseases of the soul. [...] On the other hand, action and function of the entire body depended on the degree of emotional involvement.⁹¹

Für diese Arbeit von größerem Interesse ist die von Krankheiten unabhängige Ohnmacht, diejenige also, die keine organischen, sondern psychogene Ursachen aufzuweisen hat. Galen unterteilt sie in drei Grade und benennt sie mit *Lipothymia*, *Lipopsychia* und *Syncope*. *Lipothymia* und *Lipopsychia* werden synonym verwendet und sind durch den Ausfall lediglich der Sinneswahrnehmung charakterisiert. Sie können damit auch ohne Bewusstseinsverlust vonstatten gehen. Die *Syncope* als stärkere Form geht dagegen mit einer Bewusstlosigkeit einher und entspricht dem häufigen literarischen Muster.⁹² Beide Typen werden gleichermaßen durch eine gestörte Koordination der beiden *pneumata zotikon* und *psychikon* ausgelöst, was ebenso bei der krankheitsgebundenen Erscheinung der Fall ist. Entscheidend ist hier jedoch, dass Sinneswahrnehmungen den sensiblen Magen reizen, der als „specialized for the perception of danger by sensing pain or distress“⁹³ beschrieben wird. In unmittelbarer Nachbarschaft gelegen, ist das Herz bei heftigen Impulsen ebenso wie der Magen betroffen. Es kommt dann zu der beschriebenen mangelnden Produktion der Kräfte, die die Organe und die Sinne versorgen.

Sowohl das Ungleichgewicht der Säfte, das wie erwähnt die Ursache für Krankheiten darstellt, als auch Störungen im Seelenhaushalt sind im Sinne Galens zu verhindern. Wut und Zorn, Angst, Trauer sowie Neid und Wollust⁹⁴ beschreibt er als Fehler der Seele und hält seine Leser in stoischer Prägung zur Mäßigung an. Die Ohnmacht geht im Zuge dieser Erörterungen in den Katalog der Fehlleistungen der Seele ein, sobald übermäßige Affekte im Spiel sind. Die Affinität zum exzessiven Schrecken und damit zur Reizung des Magens wie des Herzens sind auf physischer oder psychischer Basis zu heilen. „I think the saying „moderation is best“ is correct, since no immoderate action is good.“⁹⁵ Die notwendige Regulierung des Gefühls und das Verhindern von emotionalen Exzessen sollen dabei über die Vernunft und durch intensive Selbstbeobachtung stattfinden.

⁹¹ Siegel (1973), S. 205-206.

⁹² Vgl. Siegel (1973), S. 251-253.

⁹³ Siegel (1970), S. 188.

⁹⁴ Galen (1963), S. 32.

⁹⁵ Galen (1963), S. 34.

Auf die Problematik des Exzessiven besonders im Hinblick auf die Frau wird noch zurückzukommen sein sowie auf das Attribut des Pathologischen der Ohnmacht. Nach den antiken Modellen heißt es nun einen Sprung in die Frühe Neuzeit vorzunehmen, da sich hier ein Einschnitt in der Traditionslinie abzeichnet. Im 17. Jahrhundert treten der cartesische Dualismus und René Descartes' Affektenlehre mit durchschlagendem Erfolg und weitreichender Popularität auf den Plan. Entscheidende Prägung erhält die neuzeitliche Affektenlehre durch sein Traktat „Les passions de l'âme“ (dt.: „Die Leidenschaften der Seele“) von 1649. Hier stellt er sein Konzept des menschlichen Körpers vor und betrachtet das Zusammenwirken seiner Funktionen mit denen der Seele. Die hier thematisierte Ohnmacht steht also schon qua Thema und Titel unter der Prämisse eines affektiven Einflusses auf den Körper.

Der Unterschied zu den Vorstellungen des leib-seelischen Zusammenwirkens in der Tradition von Aristoteles und Galen beruht auf der strikten Teilung des Menschen in eine körperliche und eine geistige Komponente, in *res extensa* und *res cogitans*. Durch die Verengung des Seelenbegriffs macht sich die Abwendung vom antiken Erbe ebenfalls bemerkbar: „Die cartesische Seele ist im Vergleich zur hylemorphistischen Vitalseele eingeschränkt und umfasst ausschließlich Geist, Verstand oder Vernunft“⁹⁶. Wo also etwa bei Aristoteles oder Galen noch die Seelenelemente in den Organen gebildet wurden und diese einen entscheidenden Anteil am seelischen Leben hatten, ist die Physis bei Descartes grundsätzlich unbeseelt, und rationales Denken allein macht das Wesen der Seele aus. Die für die Betrachtung von Leidenschaften und Affekten relevante anthropologische Frage nach den Vorgängen z. B. bei einer Ohnmacht, die wie gesehen seit der Antike als seelisch-körperliche Wirkungsbewegung gedacht wird, kommt jedoch an einer Verknüpfung der beiden Sphären nicht vorbei. Ein Blick auf den Artikel zur Ohnmacht in den „Leidenschaften der Seele“ gibt Auskunft über Descartes Vorschlag zu ihrem Ablauf:

Die Ohnmacht ist nicht sehr entfernt vom Tod. Denn man stirbt, wenn das Feuer im Herzen ganz ausgelöscht ist. Nur in Ohnmacht aber fällt man, wenn es soweit ausgelöscht ist, daß noch ein Rest Wärme bleibt, die es später wieder anfachen können [sic!]. Es gibt jedoch verschiedene Unpäßlichkeiten des Körpers, die bewirken können, daß man in eine solche Ohnmacht verfällt; aber unter den Leidenschaften läßt sich nur feststellen, daß die extreme Freude dazu die Kraft hat. Die Art, wie sie diese Wirkung erzielt, glaube ich, besteht darin, daß sie außergewöhnlich die Herzklappen öffnet, so daß das Blut der Venen auf einen Schlag dort in so großer Menge eintritt, daß es nicht durch die Wärme so rasch verdünnt werden kann, um die kleinen Häute, die die

⁹⁶ Newmark (2008), S. 96. Vgl. zur Seele bei Aristoteles ebd., S. 37-39 und bei Galen Siegel (1968), S. 185-187.

Eingänge zu den Venen verschließen, zu öffnen, wodurch es das Feuer auslöscht, welches es gewöhnlich unterhält, wenn es nur mäßig ins Herz eintritt.⁹⁷

Wie bei Galen sorgt das Feuer für die Erhaltung der Vitalfunktionen, und auch Descartes geht von der wichtigen Funktion der Wärme aus, die bei Ersterem die Bildung des *pneuma psychikon* ermöglicht. Die frühneuzeitliche Version verortet jedoch wie angekündigt nicht die dreiteilige Seele in den Organen, sondern eine andere Art von Lebensgeistern. Diese stellen Teile des Blutes dar, sind feiner und agiler als dessen übrige Substanz und werden durch die Wärme des Feuers im Herzen aus der Blutflüssigkeit herausgelöst sowie über das Gehirn zu den Nerven geführt.⁹⁸ Durch das Löschen des Feuers bzw. durch die Reduktion nur auf eine Restwärme, können die Lebensgeister nicht in ausreichender Menge zum Gehirn und zu den Nerven geführt werden. Der Ausfall des Bewusstseins und des Muskelapparats ist die Folge. Von der Seele sind die Lebensgeister bei Descartes jedoch grundsätzlich unterschieden. Erstere hat ihren Sitz in der Zirbeldrüse und kann „die Veränderung des Lebensgeisterstroms, d.h. der Nervenströme und veränderte innere und äußere Bewegungen veranlassen“.⁹⁹ Als psychosomatische Wirkungsbewegung gedacht, gehen die Vernunft bzw. der Verstand damit in „die therapeutische Wirkung des positiven Denkens“¹⁰⁰ ein, und sind in der Lage, Einfluss auf die physischen Vorgänge zu nehmen.

Die *passions* stellen das unumgängliche Bindeglied für das Zusammenwirken von Körper und Seele dar. Mit ihrer Hilfe kann Übereinstimmung zwischen den Wünschen der Seele und den Bewegungen des Körpers erzielt werden, da sie das lenkende Eingreifen der Seele in die Handlungsweise des Körpers ermöglichen. Ihrer Natur nach sind sie also gut. Ihr Mißbrauch ist dadurch zu verhindern, daß sie so weit wie möglich durch vernunftgemäße Überlegung und den Willen der Seele gesteuert werden.¹⁰¹

Als nicht steuerbares und unbeabsichtigtes Symptom der im Ohnmachtsartikel etwa angeführten „extreme[n] Freude“ ist der ohnmächtige Kollaps jedoch nicht Teil dieses stoischen Prozesses. Entsprechend stellt sich an dieser Stelle die Frage nach den Möglichkeiten einer nicht intendierten Wirkung auf die Lebensgeister und in der Folge auf die Nerven sowie die Muskeln. Die Wahrnehmung muss also jenseits des Durchgangs durch den regulierenden Verstand zur Wirkung kommen und damit auf physischer und sinnlicher Ebene stattfinden. Descartes' Konzept lässt folgende Variante

⁹⁷ Descartes (1984), S. 185.

⁹⁸ Vgl. Descartes (1984), S. 19.

⁹⁹ Hammacher (1984), S. XXIII.

¹⁰⁰ Newmark (2008), S. 108.

¹⁰¹ Ricken (1984), S. 19-20.

zu: „[D]a, wo die Erkenntnisseele sinnlich-rezeptiv und »dunkel und verworren« erkennt, lässt sich in gewisser Weise noch immer von einer vitalen Funktion sprechen.“¹⁰² Die Lebensgeister folgen den Wahrnehmungen dann unterhalb der Bewusstseinsschwelle und wirken dort auch unreflektiert. Diese Facette der grundsätzlich rationalistisch gedachten Seele, die sich mit dem Körper im Austausch befindet, stellt für die Anthropologie der folgenden Jahrhunderte den Anknüpfungspunkt zu einer erneuten konzeptionellen Vereinigung von Seele und Körper dar. Aus anthropologischer Sicht wird dann die physische Regulierung durch den Verstand als unzureichend erachtet werden. Weiter bildet die nicht zur Reflexion gelangende Wahrnehmung im Kontrast zur wahren Erkenntnis, die bei Descartes als *clara et distincta* beschrieben wird,¹⁰³ die Grundlage für verschiedene Entwürfe des Unbewussten. Philosophen und Anthropologen nehmen seine Gefahren wie auch sein Potenzial in den Blick. Es gilt darauf im Verlauf der folgenden Kapitel aus verschiedenen Perspektiven zurückzukommen, da diese Implikationen für die weibliche Ohnmacht im 18. und 19. Jahrhundert und für ihre Wahrnehmung eine bedeutende Rolle spielen.

Als „signe extérieur des passions“, als äußeres Zeichen der Leidenschaften, geht die Ohnmacht wie gesehen in das cartesische anthropologische System und seine Affektenlehre ein. Ebenfalls vertreten ist sie in seinem Katalog der signifikantesten Merkmale des inneren Geschehens: „Die hauptsächlichsten Zeichen sind die Bewegungen der Augen und des Gesichts, der Wechsel der Gesichtsfarbe, das Zittern, die Mattigkeit der Ohnmacht, das Lachen, die Tränen, das Jammern und die Seufzer.“¹⁰⁴ Eine Affinität zur Ohnmacht wird der Frau (bzw. umgekehrt der Ohnmacht zur Frau) dabei nicht bescheinigt, ebenso halten sich die weiteren bis zu dieser Stelle angeführten Autoren mit einer solchen Zuordnung zurück. Birgit Trummeter weist im Gegenteil darauf hin, dass bei Aretäus, einem Zeitgenossen von Galen, der explizite Hinweis auf die mögliche Betroffenheit bei Männern vorhanden ist.¹⁰⁵

Eine allmähliche Zuordnung des ohnmächtigen Zusammenbruchs zur Frau dokumentieren allerdings verschiedene Textbeispiele aus Enzyklopädien und Lexika ab dem 18. Jahrhundert. Sie bilden einen Einflussfaktor für die eingangs beobachtete Überzahl an weiblichen Fällen in der Literatur der Zeit. Dabei stützt man sich vermehrt

¹⁰² Newmark (2008), S. 102.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Descartes (1984), S. 171.

¹⁰⁵ Vgl. Trummeter (1999), S. 58.

auf das Argument der schwachen weiblichen nervlichen und organischen Konstitution, die etwa innerhalb der Humoralpathologie keine Rolle spielt. Solange Galens Medizin vorherrscht, „ist der Körper also in erster Linie mittels der Säfte und nicht etwa durch eine von den Nerven übertragene Information in der Lage, die Aktivitäten der Seele zu modifizieren und dadurch auch seinerseits modifiziert zu werden“¹⁰⁶. Erst das neurophysiologische Interesse am Menschen, das unter anderem die Wiederentdeckung der Anatomie mit heraufbeschwört, rückt die Verfasstheit der Organe und allgemein der einzelnen, z. B. geschlechtlichen, Körper auch in ihren Unterschieden in den Fokus. Die Rezeptivität für äußere Eindrücke ist dabei ein Thema. Jedoch prägen die leibseelischen Übertragungsmuster und die in der Antike sowie von Descartes festgestellten Wirkungsbewegungen die Vorstellungen über die Ohnmacht auch im Zuge der neurophysiologischen Akzentverschiebung mit. Die folgenden enzyklopädischen Referenzen auf das Thema verarbeiten die dort entwickelten und dargestellten Paradigmen. Sie bilden den Zugang zum Thema der Ohnmacht für die nicht unmittelbar wissenschaftlich geprägte Alltagswelt der Zeit.

2. Enzyklopädisches Wissen über die Ohnmacht im 18. und 19. Jahrhundert

Zum Nachvollzug der zeitgenössischen Wahrnehmung der Ohnmacht von einer enzyklopädischen Seite aus liefert der bereits erwähnte Artikel zur Ohnmacht in Zedlers „Grossem vollständigen Universal-Lexikon“ aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aufschlussreiches Material. Der Artikel zum Begriff der Ohnmacht umfasst 21 Spalten auf 11 Seiten und verdient auch inhaltlich eine ausführliche Erläuterung. Dort sind zu Beginn die bei Galen besprochenen Begriffe *Lipothymia* und *Lipopsychia* zu entdecken. Zedler nennt ebenso die *Syncope*, das „Hinfallen“¹⁰⁷ als stärkste Ausprägung des Phänomens. Entsprechend verliert die oder der Betroffene im Fall des ersten Typs nicht vollständig das Bewusstsein: „so sind bey selbigem die Bewegung des Lebens, die Sinnlichkeit und die Empfindung nicht so wohl gänzlich weggefallen, als vielmehr nur verringert.“ [UL, Sp. 992] Die dritte Ausprägung hingegen zeichnet sich durch den Verlust der sinnlichen Wahrnehmung und des Empfindens aus. Ihre Symptomatik beschreibt Zedler folgendermaßen: Wenn man bei der Empfindung des „Schwindels und Schwachheit des Hauptes, die äusserlichen und innerlichen Sinne, Bewegung und

¹⁰⁶ Starobinski (1987), S. 14.

¹⁰⁷ Zedler (1995), Spalte 993. Im Folgenden zitiert mit „UL“ und Spaltenzahl.

natürliche Farbe verlieret, und sodann kraftlos zur Erde sinket“, „ereignet sich dabei ein kalter Schweiß, die Nase wird spitzig, das Gesichte blaß, die Glieder kalt, und bleiben nur noch einige Merckmale des Athemholens und Pulsus übrig.“ [UL, Sp. 992] Blässe und die sinkende Körpertemperatur treten auch bei einem sterbenden Leib auf, und nur der Puls und die noch funktionierende Atmung deuten auf die vorhandenen Vitalfunktionen hin. Die Erscheinungen des ohnmächtigen Anfalls werden hier aus einer Beobachterperspektive beschrieben. Erst bei der Erläuterung der leichteren Form der Ohnmacht ohne einen Bewusstseinsausfall bezieht Zedler das etwa bei Lukrez erwähnte versagende Sehvermögen und die klingenden Ohren mit ein.

Als Ursachen der Ohnmacht nennt das Universal-Lexikon z. B. physische Extremsituationen wie Aderlass und Fasten. Darüber hinaus kommen jedoch ebenso psychogene Phänomene wie der Schrecken zur Sprache. Dieser wird von der Seele ausgelöst, die etwas als schädlich erkennt und sich demgegenüber nicht zu helfen weiß, so die Erklärung. Diese Facette der Ausweglosigkeit schließt an die Definition des Zusammenbruchs als Verlust von Normalität an. Auch im Hinblick auf die Psyche bzw. die Seele kommt es damit zu einem Kollaps, wenn sie als handelnde Kraft nicht mehr „der Gefahr vorbeugen“ [UL, Sp. 995] kann. Wie man sich dann infolge der verursachten Bewegung den weiteren Ablauf vorzustellen hat, darin sind sich laut Zedler die Autoritäten nicht einig, die sich mit dem Thema befassen. Die „unmittelbare, oder die eigentliche und nächste Ursache der Ohnmachten“ sei – noch einmal – etwa ein „Schrecken der Natur, oder der Seele“, bei dem es, so eine Variante des Wirkungszusammenhangs, zu einer „Entweichung und Zurücktretung der Lebensgeister“ [ebd.] komme. Gekennzeichnet durch den „mehr oder weniger verhinderten Einflusse der Lebensgeister in die zum Leben, der Bewegung und Empfindung dienenden Werckzeuge“ [UL, Sp. 996], kommt es dann zum Ausfall des Bewusstseins. Damit bezieht er sich deutlich auf Descartes, bei dem durch die verminderte Hitze im Herzen besagte Lebensgeister nicht ausreichend aus dem Blut herausgelöst und weiter transportiert werden können. Als alternative Möglichkeit gibt Zedler die These des „Gebrechen[s] der Säfte“ [UL, Sp. 995] an, die auf die galenische Schule verweist. Die konstatierte Uneinigkeit des genauen Ablaufs der Ohnmacht steht im Zeichen der Frage nach der konkreten Verbindung von Körper und Seele bzw. nach dem genauen Ablauf des *commercium mentis et corporis*. Sie ist Gegenstand der verschiedensten anthropologisch geprägten Theorien im 18. Jahrhundert zur Erfassung des „ganzen Menschen“.

Folgt man Zedlers Artikel weiter, sind von der Ohnmacht Personen betroffen, die über „eine empfindliche Leibesbeschaffenheit“ [UL, Sp. 995] verfügen:

Denn wer sehr empfindlich ist, der kan auch wegen dieser seiner grossen Empfindlichkeit, die er vielleicht von Natur und also von Mutterleibe her besitzt, gar leichtlich bewegt, und durch vorfallende Umstände in einen dergleichen Ohnmachtszustand gesetzt werden. [ebd.]

Die Empfindlichkeit des Gehirns kann also eine Bewegung, etwa den oben genannten Schrecken, verursachen. Daran anknüpfend beschreibt der Artikel die Ohnmacht als Krankheit: „Demnach ist die Ohnmacht eine solche Krankheit, die von einer besonderen Beschaffenheit des Gehirns ihren Ursprung nimmt“ [UL, Sp. 992]. Die Empfehlung, die Bewegungen und Unruhen des Gemüts nach Möglichkeit zu vermeiden, trägt der Einschätzung eines krankhaften Charakters der Ohnmacht und ihrer Identifizierung als „widernatürlichen Zustand des Menschen“ [ebd.] Rechnung. Ebenso geht sie mit dem Mäßigungsgebot stoischer Prägung einher, das über den Pietismus in das bürgerliche Zeitalter hinein wirkt. Weiter lässt laut Zedler die Struktur und Beschaffenheit des Gehirns einen Schluss über das Nervensystem zu: „Je empfindlicher also das Gehirne ist, desto schwächer sind die Nerven, und desto mehr sind dergleichen Personen geneiget, daß bey ihnen die Absonderung und Vertheilung der Lebensgeister verhindert werde“ [UL, Sp. 997]. Eine besondere weibliche Affinität formuliert er dabei nur, indem er Schwangerschaften und Geburten als Beispiele aufzählt. Verstärkt ohnmachtsanfällig seien „Frauenspersonen in heftigen Mutterbeschwerden“ [UL, Sp. 992].

Auch Robert James stellt in seinem englischsprachigem „Medicinal Dictionary“ aus der Zeit von 1743 bis 1745 eine Verbindung zwischen der körperlichen Verfassung einer Person mit ihrer Affinität zur Ohnmacht her. Sein Werk übt auf die Medizingeschichte des 18. Jahrhunderts großen Einfluss aus. James unterscheidet drei Arten der Ohnmacht, von der die *Syncope* wieder die schwerwiegendste darstellt. Im gleichnamigen, im Vergleich zu Zedler nicht annähernd so umfangreichen, Artikel beschreibt er den Zustand „in which the Patient is deprived of all Manner of Strength, both of Body and Mind, and seems to be dead; for he falls to the Ground quite speechless as if oppressed with a profound Sleep”.¹⁰⁸ Die Symptome erscheinen wiederum bekannt, wobei Atmung und Puls bei ihm sogar im Anschluss an die Ähnlichkeit mit dem Tod als ausgesetzt beschrieben werden. Kalte und dahingesunkene Glieder legt James außerdem

¹⁰⁸ James (1745), S. 698. Im Folgenden zitiert mit „MD“ und Seitenzahl. Auch Zedler zieht an verschiedenen Stellen Parallelen zum Tod und zum Schlaf sowie zu verschiedenen Krankheiten.

als Begleiterscheinungen dar sowie den Ausbruch von kaltem Schweiß an den Schläfen und Blässe. Die bei ihm beschriebenen Vorgänge im Körper schließen an Galens Säftelehre an, wie auch die Vorstellung eines Nervenfluidums, das im unausgeglichenen Zustand zu Irritationen führen kann: „there is some Disorder in the arterial and nervous Fluids.” [MD, S. 698] Diese Unordnung rührt vom Herzen, dessen Schlägen sich entweder verringert oder ganz aussetzt.

„But nothing in the whole Series of Causes will sooner, or in a more violent Degree induce the Distempers treated of, than vehement Perturbations of the Mind, particularly panic Terrors, Fear and Sorrow.” [MD, S. 699] Nicht somatogenen Ursachen wird hier also die größte und stärkste Einflussnahme bescheinigt, wo Zedler diese ohne hierarchisierende Ordnung neben die rein physischen Ursachen wie den Aderlass gestellt hat. Im Anschluss fügt James den Begriff des *fright* hinzu, in Verbindung mit *fear* also Furcht und Schrecken, die er als die Leidenschaften ausweist, die am zerstörerischsten auf die „vital Motions“ [MD, S. 698], die Bewegungen des Organismus, wirken. Er kommt so auf das eingangs bei Lukrez erläuterte Muster zurück und schreibt einem Personenkreis eine besondere Anfälligkeit dafür zu:

[W]e are taught by Experience that such Disorders are most incident to Persons of a phlegmatic and torpid Nature; or those who, on Account of a tender Contexture of the Vessels and Fibres, are of a spongy Habit of Body, full of Blood and Juices; such, also, as being tenderly educated in Idleness, are incapable of bearing Hardship [...]. [MD, S. 698]

Die Beschaffenheit der Nerven und Gefäße und die Erziehung machen einen starken oder schwachen Menschen laut dem Artikel aus. Seine Konstitution ist an der Reaktion auf äußere Einflüsse erkennbar: „[T]hose Bodies are to be accounted weak which are easily excited to disorderly Motions from some flight external Cause.” [MD, S. 698] Im Kontrast zu Zedlers Lexikon führt das „Medicinal Dictionary“ als Bedingung keine außergewöhnliche Situation wie eine Schwangerschaft oder eine schwere Geburt bei der weiblichen Prädisposition zur Ohnmacht an. Zwar erwähnt James, dass die Schwangerschaft erschwerend hinzukommen kann, er schließt jedoch mit der allgemeinen Folgerung: „Hence we see the Reason why, in respect of Age, Children and old Persons, and of Sexes, Women more than Men, are exposed to Syncopes and Fainting-Fits” [ebd.].

Mit der Betonung des Effekts von Furcht und Schrecken auf das Gemüt ruft er das verbreitete Muster des literarischen ohnmächtigen Zusammenbruchs im 18. Jahrhundert

auf. Beinahe hundert Jahre später, im Jahr 1823, beschreibt Johann Friedrich Pierer diese Einflussquelle lebhaft in seinem „Medizinischen Realwörterbuch zum Handgebrauch practischer Ärzte und Wundärzte“. Dort heißt es im Artikel zur Ohnmacht:

Alles, was unerwartet lebhaft anregend in den Organismus einwirkt, kann bei einem entsprechenden Grade von Reizbarkeit diesen Zustand herbeiführen, so: heftige Gemüths-bewegungen, selbst freudiges, überraschendes Verkünden eines unverhofften großen Glückes, noch häufiger aber unerwartete Schrecken verbreitende Nachrichten, der Anblick von Scenen und Vorgängen, die das Mitgefühl lebhaft in Anspruch nehmen [...].¹⁰⁹

Indem Pierer die „Scenen“, die Verkündung von freudigen oder erschreckenden Neuigkeiten und einen anschließenden Ohnmachtsanfall beschreibt, fühlt sich der Leser in einen Roman oder ein Theaterstück versetzt. Wo dieses Kapitel bisher die außer-fiktionalen Vorstellungen als Einfluss auf die Literatur verfolgt hat, ist damit auch die umgekehrte Wirkrichtung erkennbar: In Kombination mit eng geschnürten Korsagen und dem neuen Schönheitsideal eines schlanken Körpers kann die Fiktion Einfluss auf das Verhalten des stetig wachsenden Publikums in der Zeit üben: „By the early nineteenth century, nature was imitating art, with pale and fragile young ladies languidly stretched out in chaises longues, ready to swoon at the first suggestion of a coarse word or gesture from an impatient male.“¹¹⁰ Das Ideal des mitfühlenden Menschen kommt im Ohnmachts-Eintrag von Pierer ebenfalls bei der Aufzählung der Ursachen zur Sprache („Scenen und Vorgänge[], die das Mitgefühl lebhaft in Anspruch nehmen“). Ein ohnmächtiger Kollaps weist die oder den Betroffenen demnach als empathisch aus, was im empfindsamen Kontext ein erstrebenswertes Signal darstellt. Wenn die „heftige[n] Gemüthsbewegungen“ in eine Ohnmacht münden, ist dem Gebot der Mäßigung außerdem Genüge getan, und keine übersteigerten Emotionen brechen hervor. Folgt man dem Untertitel des Wörterbuchs, das „zu belehrender Nachweisung für gebildete Personen aller Stände“ dienen soll, wird erneut deutlich, was im vorangegangenen Kapitel in Verbindung mit der bürgerlichen Suche nach Identität und Stabilität festgestellt wurde: Die Ohnmacht lässt sich in die Verhaltens- und Charakterideale der Zeit problemlos integrieren. Führt man sich vor Augen, dass sie zugleich auf einem gesellschaftshistorischen wie auch psychophysischen Ungleichgewicht gründet, so erhält der Ausgangspunkt dieser Arbeit erneut Gewicht: Sie ist

¹⁰⁹ Pierer (1823), S. 864.

¹¹⁰ Stone (1977), S. 675.

anschlussfähig an positiv besetzte moralische Modelle, trägt aber Brüche in sich, die an die Oberfläche zu gelangen drohen. Pierers Artikel benennt mit dem Begriff der Reizbarkeit ein solches Störungspotenzial. Bei James taucht es in Form der angenommenen Korrelation einer feinen oder schwachen Nervenstruktur, des Gehirns oder allgemein des Körpers mit dem Ohnmachtsphänomen auch auf und wird speziell der Frau zugeordnet. Die Gefahr der „disorderly Motions“ [MD, S. 698, siehe Zitat oben], schwingt dabei stets mit. Eine Zuspitzung hin zu einer pathologischen Erscheinung erfährt der ohnmächtige Zusammenbruch in Carl Herloßsohns zehnbändigem „Damen-Conversations-Lexikon“, das in den Jahren von 1834 bis 1838 erscheint. Viele der enzyklopädischen Nachschlagewerke setzen einen pädagogischen Akzent, besonders der Typus des Konversationslexikons. Frauen stellen die bevorzugte Zielgruppe des Genres dar und sollen, wie die Gattungsbezeichnung bereits verdeutlicht, vom Wissen über die Ohnmacht im Gespräch während des geselligen Beisammenseins profitieren. Die „Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste“ von Ersch und Gruber aus dem Jahr 1832 hatte unter dem Lemma „Ohnmacht“ lediglich angemerkt, dass diese „furchtsame[n] Weichlinge[n]“¹¹¹ widerfahren könne. Herloßsohn spricht ihr nun nicht nur eine größere Nähe zur Frau zu, sondern konstatiert sowohl ihre kategorische weibliche Anhaftung als auch ihren Krankheitscharakter:

[D]iese namentlich dem weiblichen Geschlechte eigene Krankheit, besteht in einer Abspannung aller sensiblen Funktionen, in einem Schwinden unseres Bewußtseins, kommt am häufigsten bei nervenschwachen und reizbaren Personen vor und findet ihre Veranlassung bei übergroßen Anstrengungen, z. B. Niederkünften, bei Blutverlusten, bei Manchen durch ungewohnte, heftige Körperbewegungen, beim Anblick von Jammerscenen, anekelnden Gegenständen, geruchwidriger Speisen oder Getränke, durch Schreck etc.¹¹²

Die Wirkung von äußeren Eindrücken auf den Leib schätzt er bei Frauen stärker ein, als dies bei Männern der Fall ist. Der Artikel „Erziehung (weibliche)“ im selben Werk liefert den Hintergrund für die Annahmen des Autors:

Die Frauen besitzen einen zarteren Körperbau als der Mann; der physische Organismus der Frauen hat nicht die Kraft und Starrheit des männlichen; er hat mehr Elasticität und Fülle. Die sinnliche Auffassung ist bei den Frauen reger, schärfer, feiner als beim Manne. Die weibliche Einbildungskraft nimmt mit vorzüglicher Lebendigkeit das Bild der Dinge auf und überträgt es in die Vorstellungen.¹¹³

¹¹¹ Ersch/Gruber (1832), S. 328.

¹¹² Herloßsohn (1836), S. 498.

¹¹³ Herloßsohn (1836), S. 489.

Wenn Werner Leibbrand ziemlich genau ein Jahrhundert später von der Effeminiertheit der Männer spricht, die auch „diesen weiblichen Ausdruck“, also die Ohnmacht, „gern benutzen“¹¹⁴, so wird die Tragweite dieser Entwicklung hin zur „dem weiblichen Geschlechte eigene[n]“ Erscheinung, wie es bei Herloßsohn heißt, deutlich.

Die vorangegangenen Seiten haben gezeigt, was auf denn ersten Blick selbstverständlich erscheinen mag: Die dargestellten philosophischen, medizinischen oder enzyklopädischen Abhandlungen zur Ohnmacht seit der Antike beschreiben die Wirkungsbewegungen von der Seele auf den Körper. Emotionen und verarbeitete Eindrücke gelangen auf diesem Weg an die Oberfläche. Besonders in Bezug auf die strikte Trennung der beiden Sphären bei Descartes ist dies jedoch bemerkenswert. Außerdem muss man sich vor Augen führen, dass Ohnmachten heutzutage ausschließlich auf physische Ursachen wie die mangelnde Aufnahme von Flüssigkeit oder Unterzuckerung zurückgeführt werden. Dies unterstützt erneut die These, dass der literarische ohnmächtige Zusammenbruch einer Frauenfigur im 18. und 19. Jahrhundert strukturell dem anthropologischen und allgemein kulturellen Bedürfnis nach Integrität und nach Verbundenheit anhand von sozial verträglicher Kommunikation entgegenkommt. Die gemeinsame Beteiligung von Physis und Psyche in Bezug auf die Ätiologie und den Verlauf der weiblichen Ohnmacht (also das körperliche Zusammensinken und der Verlust der physischen wie psychischen Rezeptivität), bietet für ihre literarische Umsetzung vielfache Anknüpfungspunkte. Außerdem ist für die verbreiteten und in der Literatur wirksamen Grundannahmen zum Ohnmachtsphänomen erstens bedeutend, dass die Quellen zum Teil die zum Kollaps führende Wirkung etwa des Schreckens und der Angst von der Sensibilität des betroffenen Subjekts abhängig machen. Die ausgeprägte Empfindungsfähigkeit beziehen sie sowohl auf organische und anatomische, als auch auf seelische und emotionale Gegebenheiten, was die Nennung der Einbildungskraft, der Vorstellungen und der „Jammerszenen“ widerspiegelt. Zweitens stellt der Zusammenbruch eine Störung des psychophysischen Normalzustands dar. Trotzdem ist er grundsätzlich in ein positiv besetztes Wertesystem eingebettet. Die folgenden Kapitel folgen den Bedingungen für eine solche Zuordnung sowie weiter den damit auch verbundenen Störungspotenzialen.

¹¹⁴ Leibbrand (1935), S. 2066.

IV. Die weibliche Ohnmacht: „Empfindungen, Gedancken, Begierden“

Die ersten beiden Kapitel dieser Arbeit hatten den Zusammenhang von Ohnmacht und Empfindungen oder Emotionen aus verschiedenen Perspektiven zum Gegenstand. Geht man der Frage nach den Ambivalenzen des ohnmächtigen Zusammenbruchs bei Frauen oder weiblichen Figuren nach, so liefern die bei Zedler außerdem beschriebenen Gedanken und Begierden als Wirkungen der Seele wichtige Ansatzpunkte.¹¹⁵ Bezug nehmend auf das Stichwort der Gedanken muss sich der Beobachter fragen, inwieweit bewusstes Handeln oder Manipulation am Kollaps beteiligt sind, die der Authentizität des Affekts zuwiderlaufen. Die Sphäre des Unbewussten führt in die Abgründe der Seele, und auch ihre Beteiligung kann unvorteilhaft für die Betroffene ausfallen. Sie hat ebenfalls die Facette der Begierden auszuschließen und darf diese nicht zulassen, wenn ein Bild der Tugendhaftigkeit mit ihren positiven Auswirkungen auf die Gemeinschaft entstehen soll. Sobald die Eindeutigkeit einer unschuldigen und natürlichen Reaktion in Zweifel gerät, enthüllt die Ohnmacht den bewusstlosen Körper. Dies kann die Aufmerksamkeit des Beobachters auf die physische Materialität lenken, die einem moralisch positiv besetzten und sublimierten Frauenbild zuwider läuft.

Die These der problemlosen Einholung der weiblichen Ohnmacht in den Kontext der Empfindsamkeit und des Bedürfnisses nach moralisch einwandfreien Identitätsmodellen muss also bestimmten Bedingungen unterworfen werden. Bereits die Auslegung des Phänomens als Frauenkrankheit in Herloßsohns „Damen-Conversations-Lexikon“ hat gezeigt, dass es ebenso in einer pathologischen Zuordnung aufgehen kann. Die kommenden Kapitel widmen sich der Absteckung des Terrains einer problemlosen Ohnmacht und der Definition ihrer Grenzen. Sie beziehen auch die didaktischen und pädagogischen Bemühungen der Gebrauchsliteratur mit ein, die die unkontrollierbaren seelischen Bereiche, wie etwa das Unbewusste, in geregelte Bahnen zu lenken suchen. Ein wichtiges Schlagwort innerhalb dieses Themenkomplexes stellt der Begriff der Natur bzw. der Natürlichkeit dar. Zum einen bildet er die Grundlage für den bedeutenden Status von emotionaler Expressivität, zum anderen lässt er die Bedingung der Aufrichtigkeit unverzichtbar werden. Er ist außerdem an ein Gleichgewicht gebunden, das es einzuhalten gilt. Weiter mit der Empfindung wie mit der Frage nach

¹¹⁵ Zedler (1996), Spalte 1062: „Der Grund, woraus wir die Wirkungen der Seele erfahren, ist die eigene Empfindung [...]. Es sind selbige zweyerley: die Empfindungen, sowohl äußerliche, als innerliche; die Gedancken und Begierden“. Vgl. das Zitat auf S. 17 sowie Anmerkung 51.

Bewusstsein oder Unbewusstsein verbunden ist auch die literarische Ästhetik. Ihre Rezeptionsmodelle spiegeln wider und rücken in ihren Einflussbereich, was die Ohnmacht selbst beinhaltet: Harmonie und Dissoziation, emotionale und rationale Stimmigkeit sowie Verwirrung und Verstörung.

1. Affekt und weibliche Identität

Mit dem Interesse an der Erschließung des Menschen in der Aufklärung (unter Berücksichtigung sowohl der Physis als auch der Psyche) geht eine Neujustierung der Geschlechterbilder einher. Der von Thomas Laqueur beschriebene Paradigmenwechsel vom *one-sex-model* zu einem *two-sex-model* macht bereits auf begrifflicher Ebene deutlich, was oben im Zusammenhang mit der Anthropologie und ihren Untersuchungsobjekten festgestellt wurde: die Tendenz zum Herausstellen des jeweils Besonderen.¹¹⁶ Bei der Beschreibung des Geschlechtscharakters weicht die soziale Perspektive, nach der bestimmte Rollen und arbeitsteilige Strukturen erforderlich scheinen, zunehmend den im Menschen und in seiner Materie verwurzelten Begründungen. Die Analyse erfolgt dann im Rekurs auf dessen „Natur“, also seine organische und anatomische Verfasstheit. Hinter der neuen Herangehensweise steht eine medizinische Wende von der Humoralpathologie, der Säftelehre in aristotelisch-galenischer Tradition, zur Neurophysiologie. Ihr trägt die Nennung der erhöhten nervlichen Rezeptivität als Ohnmachtsursache in verschiedenen enzyklopädischen Artikeln Rechnung. Wo die Säfte noch als bei beiden Geschlechtern in gleichem Maße vorhanden gedacht wurden, machen die Vertreter der neuen Methode die Erwartungen an Männer und Frauen und die ihnen zugesprochenen Attribute nun an ihrer physischen Struktur fest.

Dabei avanciert die biologisch-organische Struktur zum Mittel und zum zentralen Element eines neuen Argumentationsmusters im Hinblick auf Moral, Charakterzüge, etc., da sie im Sinne des Verknüpfungsgedankens der beiden menschlichen Sphären auch Wirkungen auf die Psyche ausübt. Claudia Honegger legt dies in ihrer viel zitierten Monographie „Die Ordnung der Geschlechter“ dar und sieht eine eigene weibliche Anthropologie am Ende des 18. Jahrhunderts vollständig etabliert. Die Entwicklung dorthin setzt jedoch mehrere Jahrzehnte zuvor ein. „An die Stelle der Moralthologie (und spekulativer Geschlechterphilosophien) schob sich als zentrale kulturelle Definitionsmacht eine durch die »harte« Wissenschaft der vergleichenden

¹¹⁶ Vgl. Laqueur (1992).

Anatomie legitimierte Moralphysiologie.“¹¹⁷ Der Körperbau hat also auch Einfluss auf die Möglichkeiten des moralischen Empfindens und damit Handelns. In einem optimistisch geprägten anthropologischen, z. B. empfindsamen, Umfeld ist der als typisch weiblich definierte zarte Körperbau kompatibel mit den Konzepten der idealen Frau: „Bürgerliche Frauen *sollten* nun *delicate*, das heißt: zart, feinfühlig und empfindsam sein. Eine geringe körperliche Belastungsfähigkeit galt fortan als Ausweis einer solchen *delicacy*.“¹¹⁸ Es lohnt sich, bei dieser Gelegenheit ein Beispiel Honeggers aufzugreifen, das die Konsequenzen für die Vorstellungen über die leib-seelische Verbindung eindrücklich vor Augen führt. In Pierre-Jean-Georges Cabanis' medizinischer Schrift „Coup d'œil sur les révolutions et la réforme de la médecine“ aus dem Jahr 1804 wird deutlich, wie nicht mehr in platonisch-christlicher und asketischer Manier der Geist über den Körper herrscht. Stattdessen beeinflusst Letzterer die Psyche sowie die nicht bewussten und unreflektierten Bereiche der Seelenlandschaft:

Die unregelmäßigen wie die regelmäßigen Bewegungen der Seele haben die gleiche Quelle wie die Krankheiten oder die Gesundheit des Körpers: diese eigentliche Quelle der Psyche liegt in der menschlichen Organisation, von der sowohl unsere Geisteskräfte wie unsere Art zu fühlen abhängen.¹¹⁹

Nachdem die Forschung eine höhere Sensibilität der weiblichen Nerven und der gesamten anatomischen und organischen Struktur der Frauen festgestellt hat, werden diese als leicht erregbar und in erhöhtem Maß zu Empfindungen fähig charakterisiert. Auf dieser Grundlage entstehen für sie wie gesehen spezifische Verhaltens- und Charaktermodelle sowie Rollenschemata. Eine zarte Konstitution steht etwa für Sensibilität, und im Kontext der empfindsamen Kultur gilt diese Kombination als erstrebenswert. Dabei lässt der Körperbau auf den ersten Blick erkennen, wie es um die emotionale Leistungsfähigkeit der Dame bestellt ist. Ihrem Gegenüber ermöglicht die empfindsame Transparenz eine unmittelbare Einschätzung ihres Wesens, der sie dann z. B. mit dem Ausdruck von Affekten wie der Ohnmacht gerecht werden kann.

Auch auf diskursiver Ebene spiegelt sich diese Verknüpfung der physischen Disposition mit der Gefühlswelt wider. Das emotional angereicherte Vokabular der Empfindsamkeit schöpft deutlich erkennbar aus physiologischen Quellen und verzahnt damit Körper und Seele:

¹¹⁷ Honegger (1996), S. IX.

¹¹⁸ Heyl (2004), S. 291.

¹¹⁹ Zitiert nach Honegger (1996), S. 114-115.

Words such as 'reizen', 'rühren', 'berühren', 'beben', 'zittern' and 'schaudern' all describe neurophysiological activity (the reception and transmission of sense impressions) in eighteenth-century German medical literature; they also describe (generally positive) emotional states in the sentimental fiction of the period.¹²⁰

Die beschriebene „convergence of the physical and moral realms in the link between nervous and emotional sensibility“¹²¹ beschreibt ebenfalls der Artikel über den empfindsamen Menschen in Karl Daniel Küsters „Sittlichem Erziehungs-Lexikon“ aus dem Jahr 1774. Er bewertet eine empfindliche Konstitution positiv. Den Empfindsamen zeichne „die vortreffliche und zärtliche Beschaffenheit des Verstandes, des Herzens und der Sinnen [aus], durch welche ein Mensch geschwinde und starke Einsichten von seinen Pflichten bekömmt, und einen wirksamen Trieb fühlet, Gutes zu thun“, heißt es dort. Dabei sind sowohl die Seele als auch der Körper involviert: „Je feiner die Nerven der Seele und des Körpers sind, je richtiger sie gespannt worden, desto geschäftiger und nützlicher arbeitet er“.¹²² Als Grundlage von tugendhaftem und gutem Verhalten nennt Küster eine sensible körperliche Verfassung. In vorliegendem Artikel wird diese nicht im Besonderen der Frau zugesprochen und bezieht sich so auch auf den fühlenden Mann. Bei beiden besitzt der Trieb zum Guten im Fall einer zarten Physis höhere Durchschlagskraft und regt verstärkt zum moralischen Handeln an. Die der Frau zugeordnete „Natur(haftigkeit) und Emotionalität“¹²³ kann also zum positiven Referenzpunkt werden, indem die neurologische Rezeptivität eine gleichfalls erhöhte emotionale Resonanz möglich macht. Nicht nur unmittelbar altruistisch geprägte Affekte wie das Mitleid gehen dabei in den empfindsamen Kommunikationskatalog ein und gelten als vorbildlich. Eine emotionale Äußerung stellt in jedem Fall Verbindlichkeit und Stabilität im gegenseitigen Umgang her. Selbstverständlich müssen dabei die Bedingungen der Aufrichtigkeit sowie des Maßes gewahrt sein.

Neben der genannten Fähigkeit zum Mitfühlen macht einen tadellos empfindsamen Menschen das Urteilsvermögen aus, richtiges von falschem Handeln zu unterscheiden und so zum Guten anzutreiben. Sobald dieses eine angeborene Größe darstellt bzw. nicht gelernt oder bewusst hergestellt werden muss, passt es sich an die Struktur der spontanen Reaktion eines ohnmächtigen Zusammenbruchs an. Die britische Philosophie des *moral sense* hält den theoretischen Unterbau für ein solches Konzept

¹²⁰ Minter (2001), S. 1017-1018.

¹²¹ Ebd., S. 1016.

¹²² Küster (1774), S. 47-48, aus dem Artikel „Empfindsam“.

¹²³ Pabst (2007), S. 12.

des im Menschen verankerten Sinns für das richtige Handeln bereit. Entsprechend übt sie großen Einfluss auf die philosophische wie literarische Empfindsamkeit aus.¹²⁴ Wie die Anthropologie als mehrschichtige Wissenschaftsdisziplin verstanden werden muss, vereint auch die empfindsame Strömung, bzw. die *sensibility* in England, Einflüsse aus verschiedenen Bereichen wie der Philosophie und der Literatur in sich:

Die Verfechter der *sensibility*, z. B. Lord Shaftesbury und Laurence Sterne, glaubten daran, dass die neue gesellschaftliche Ordnung in einem moralischen Empfinden, einem beim unverbildeten Menschen vorgegebenen Feingefühl für das moralisch Richtige, am sichersten zu begründen sei.¹²⁵

Obwohl die philosophischen Theorien, die in dieser Tradition stehen und als deren Vertreter z. B. Hutcheson und Hume zu nennen sind, nicht uneingeschränkt mit Shaftesburys Entwurf übereinstimmen und etwa bei der Frage nach dem letzten Antrieb für das moralische Wirken des Menschen variieren, zieht sich die Idee eines *moral sense* als gemeinsamer Nenner durch deren Schriften.¹²⁶

1.1. Die Grundlegung der moralischen Empfindung

Im Kapitel zur Entstehung des Bürgertums wurde die Hinwendung zum Gefühl als individuelles wie auch gemeinschaftsbildendes Identitätsmerkmal unter anderem auf die ständische Ungebundenheit von Emotionen zurückgeführt. Die Verortung des moralischen Handelns im Menschen selbst, mit den Affekten als dessen unbewusste physische Übersetzung, schließt an diese Reaktion an und bildet des Weiteren eine Reaktion auf die rationalistische Nichtbeachtung von Sinnlichkeit und Emotionalität. Durchaus auch mit Verdrossenheit nimmt man, zugespitzt formuliert, die Einsetzung der „menschliche[n] Vernunft zur Herrin über die biopsychische Sinnlichkeit“¹²⁷ wahr. Analog zur Anthropologie strebt auch die Philosophie eine Verschränkung und Gleichberechtigung der beiden Sphären an.

¹²⁴ Vgl. zum Einfluss des englischen *moral sense* in Deutschland Barkhausen (1983), S. 87. Speziell zur Rolle Shaftesburys für die Literatur in Deutschland bemerkt Gabriele Dürbeck: „Daß die Shaftesbury-Rezeption für die Ästhetik und Literatur der Aufklärung in Deutschland eine grundlegende Rolle spielt, ist in der Forschung unbestritten.“ Dürbeck (1998), S. 55.

¹²⁵ Schabert (2008), S. 132.

¹²⁶ Zu den einzelnen Konzepten des *moral sense* und seinen Implikationen sowie zum Ende der philosophischen Verknüpfung von Affekt und Moral vgl. Schrader (1984).

¹²⁷ Kondylis (1981), S. 381.

In dieser Sicht reflektiert die Aufklärung die Grenzen und Probleme, das rückläufig-destruktive Moment des Vernunftdiskurses und dessen Fragwürdigkeit zumindest als absolut gesetztes Kriterium für moralisches Verhalten des Menschen selbst schon mit.¹²⁸

Eine allein aus der Vernunft abgeleitete Ethik, die z. B. bei Wolff zu finden ist, erfährt ihre Ablösung durch die Fundierung der Moral im Gefühl. Die Rationalität als „anthropologische Basisqualität zur Begründung von Normen“¹²⁹ muss bei der Definition von moralischen Leitlinien den Begriffen aus der „Gefühlskultur“, wie „Mitleid, Wohlwollen und allgemeine[] Sympathie“,¹³⁰ Platz machen. Letztere speisen sich aus dem religiösen Wertefundus, der sich in puritanischer und pietistischer Wendung dem Herzen und dem Gefühl verbunden zeigt. Der soziale und sozialisierende Aspekt des Einfühlens in ein anderes Subjekt entsteht über einen Umweg, der zuerst über das „religiös und sozial vereinsamt[e]“¹³¹ Individuum verläuft sowie über die Absage an eine kirchliche Vermittlung der Gott-Mensch-Beziehung. Das entsprechende Programm der Disziplinierung und Verinnerlichung beinhalten die Erbauungsschriften des englischen Puritanismus, die die Grundlage für die pietistische Bewegung in Deutschland bilden.¹³² Dort wird das Individuum in Bezug zu einer allgemeinen Ethik gesetzt und über dogmatische Begriffe und religiöse Verhaltensregeln gestellt.¹³³ Die „Seelenhaltung der Ergriffenheit“¹³⁴ stellt die Grundlage für eine neue Wahrnehmung des Ich dar. Wo „Selbstgefühl unmittelbar auf den anderen bezogen und Tugend von vornherein an sittliche Praxis geknüpft“¹³⁵ ist, kann das Fühlen jedoch im gleichen Zug die Voraussetzung für einen sozialen Mehrwert bilden und einen altruistischen und philanthropischen Dienst an der im Umbruch befindlichen Gemeinschaft leisten.

¹²⁸ Pabst (2007), S. 18-19.

¹²⁹ Willems (2006), S. 178.

¹³⁰ Barkhausen (1983), S. 88. Außerdem ders. S. 87-88: „Die „Fundierung der Ethik durch das Gefühl“ der affektiv gut und gesellig geborenen Menschen sei als Antwort auf die allein aus der Vernunft abgeleiteten Ethik und als Lösungsversuch des problematischen Verhältnisses von Egoismus und Altruismus der wesentliche Beitrag der Theorie der Empfindsamkeit zur Aufklärung gewesen.“

¹³¹ Luhmann (1983), S. 130.

¹³² Vgl. allgemein zum englischen Puritanismus und zum deutschen Pietismus Brecht (1993), dort zum Einfluss Englands auf Deutschland, S. 52.

¹³³ Insofern können die beiden protestantischen Bewegungen mit den Entwicklungen in Spanien verbunden werden, da in dieser Arbeit literarische Beispiele zumindest vor und nach dem 18. Jahrhundert in den Blick zu nehmen sind. Auch wenn für Spanien eine eigentlich empfindsame Strömung durch das Festhalten am Katholizismus nicht festzustellen ist und damit der Transfer zum Herzen bzw. zum Gefühl verhindert wird. Es kommt dort jedoch ebenso zu einer Auseinandersetzung mit der verfestigten kirchlichen Glaubenspraxis durch katholische klerikale Aufklärer, die einen großen Anteil an der Bewegung in Spanien haben und ebenso Verinnerlichung und „Entbarockisierung“ fordern. Vgl. Kilian (2002), S. 26-27.

¹³⁴ Kaiser (2007), S. 35. Vgl. zum pietistischen Einfluss auf die Empfindsamkeit weiter Kaiser (2007), S. 33-38.

¹³⁵ Barkhausen (1983), S. 88.

Dieser Sprung von der institutionell gelösten, einsamen – auch emotionalen – Erfahrung hin zu einer der Allgemeinheit zuträglichen und moralisch einwandfreien Gefühlsinteraktion ist auch in der britischen Philosophie des *moral sense* oder des *sense of right and wrong* zu entdecken. In seiner grundlegenden Theorie verwendet Shaftesbury beide Begriffe. Dabei verortet er die Moralität im Menschen selbst, der in der Lage ist, etwas als positiv oder negativ zu empfinden und nach diesem Empfinden zu handeln. John Locke hatte in seinem „Essay concerning human understanding“ am Ende des 17. Jahrhunderts noch festgestellt: „Moral rules need a proof; ergo, not innate.“¹³⁶ Die Notwendigkeit ihrer Begründung in der Reflexion führt ihn zum Schluss einer unabhängigen Existenz der Moral. Damit ist sie von den „natural tendencies imprinted on the minds of men“ [HU I, S. 36], die jedoch durchaus vorhanden sind, wie er angibt, zu unterscheiden:

But should that most unshaken rule of morality, and foundation of all social virtue, “that one should do as he would be done unto,” be proposed to one who never heard it before, but yet is of capacity to understand its meaning, might he not, without any absurdity, ask a reason why? And were not he that proposed it bound to make out the truth and reasonableness of it to him? [HU I, S. 37]

Ein innerer, jenseits der Erfahrung angesiedelter Sinn für gutes oder schlechtes Handeln ist bei Locke also nicht gegeben. Diesen Mangel nutzt Hobbes als Grundlage für seine Formulierung der Notwendigkeit einer starken politischen Herrschaft. Nur knapp 20 Jahre nach Lockes „Essay“ kritisiert Shaftesbury diese Annahme.¹³⁷ In der Sammlung seiner philosophischen Texte mit dem Titel „Characteristics of men, manners, opinions, times“, die 1711 erscheint, konzipiert er die „eingeborenen Ideen“ zur Sittlichkeit, den *moral sense*, als „natural affections“. ¹³⁸ Den Trieb „to prosecute the public good or interest of his species“ [CH II, S. 60], also das der Allgemeinheit zuträgliche moralische Handeln, zählt Shaftesbury zu diesen ursprünglichen Affekten. Unabhängig z. B. von theologischen Leitlinien gehen sie der Reflexion voraus, die die Handlungskonsequenzen ins Bewusstsein heben kann. Allein durch seine affektiven Fähigkeiten und so „im Rekurs auf seinen Affektzustand“¹³⁹ qualifiziert sich der Mensch als sinnliches Wesen als selbst gut oder schlecht. Dabei wird das Individuum mit seinen

¹³⁶ Locke (1963), S. 36. Im Folgenden zitiert mit „HU“, dem jeweiligen Band und Seitenzahl.

¹³⁷ Vgl. Schrader (1984), S. XIII.

¹³⁸ Shaftesbury (1790), Band 1, S. 100, im Folgenden zitiert mit „CH“, Bandnummer und Seitenzahl. Vgl. ausführlich zu Shaftesbury und seiner *moral-sense*-Philosophie Schrader (1984), S. 1-37 sowie Kondylis (1981), S. 393-398.

¹³⁹ Schrader (1984), S. 9.

Impulsen in Relation zum gemeinschaftlichen Ganzen gestellt und „durch soziale Beziehungen ursprünglich und wesentlich bestimmt[]“¹⁴⁰: „a sensible creature [...] only is supposed good, when the good or ill of the system to which he has relation, is the immediate object of some passion or affection moving him.” [CH II, S. 15] Dieser öffentliche und interaktive Horizont lässt dem Trieb zur Selbsterhaltung des Einzelnen, der ebenfalls in seiner Natur zu suchen ist,¹⁴¹ ebenso Raum, ist jedoch bestimmten Parametern unterworfen. So weist Shaftesbury gute Affekte als „natural“ aus, schlechte entsprechend als „unnatural“ [CH II, S. 15].

Die Codierungen von Natürlichkeit und Unnatürlichkeit setzen sich aus einem bestimmten Verhältnis von Selbst- und Fremdbezug zusammen, die beide durch die Affekte zustande kommen. Der natürliche Selbsterhaltungstrieb kann dabei in Konflikt mit dem Allgemeinwohl geraten: „If there can possibly be supposed in a creature such an affection towards self-good, as is actually, in its natural degree, conducing to his private interest, and at the same time inconsistent with the private good; this may indeed be called still a vicious affection” [CH II, S. 15-16]. Eine übermäßige Neigung zu den eigenen Interessen ist damit abzulehnen, viel mehr muss eine Balance zwischen egoistischen und altruistischen Affekten geschaffen werden: „But if the affection be then only injurious to the society, when it is immoderate, and not so when it is moderate, duly tempered, and allayed; then is the immoderate degree of the affection truly vicious, but not the moderate.” [CH II, S. 16] Den Natur- bzw. Natürlichkeitsbegriff bindet Shaftesbury also an ein entworfenes Gleichgewicht und grenzt den Affekt als exzessiven – im Sinne von Selbstbezogenheit – aus. „Entsprechend enthusiastisch wirft man sich ins Gefühl, in die Empfindsamkeit, in die Freundschaft, und die Probleme scheinen zunächst nur in der Vermeidung der Einsamkeit und der eigennützigen Selbstbezogenheit zu liegen.“¹⁴²

Um die Voraussetzungen für eine empfindsame affektive Äußerung zu erfüllen, ist die aufrichtige innere Fundierung des Guten ebenso entscheidend wie die Wahrung der Natürlichkeit: „Let him, in any particular, act ever so well, if, at the bottom, it be that selfish affection alone which moves him, he is in himself still vicious.” [CH II, S. 18] Der Frau haftet zwar vermehrt durch ihre körperliche zarte Disposition die Vorstellung

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Shaftesbury (1790), S. 9: „every creature has a private good and interest of his own; which Nature has compelled him to seek”.

¹⁴² Luhmann (1983), S. 130.

an, sie sei „von Natur aus in besonderem Maße den Affekten ausgesetzt“¹⁴³, sie steht jedoch mit der geforderten seelischen Verankerung des Guten zur gleichen Zeit unter Beweisdruck. Obwohl sie nicht ausdrücklich in Shaftesburys Theorie des *moral sense* Erwähnung findet, bezieht sich das gelebte Konzept auch auf sie: „Although Shaftesbury bonded the moral sense to aristocratic men only, his notion of an inborn moral faculty of judgement soon generalized to all members of the gentry and even the middle class, including females.“¹⁴⁴ In diesem Zuge verhandelt die Literatur die Pole des moralisch Guten und Schlechten augenfällig häufig unter dem Rekurs auf die Begriffe der Authentizität und des „so Tun als ob“. Im Fall einer fingierten Ohnmacht würde das vorgegebene Bild des kollabierenden Körpers ein nicht entsprechendes seelisches Innenleben suggerieren und die affektiv fundierte Tugendhaftigkeit *ad absurdum* führen. Umgekehrt ermöglicht diese affektive und impulsive Fundierung des richtigen Handelns den Rückschluss eines extremen Schreckensmoments mit folgendem ohnmächtigen Zusammenbruch auf ein tugendhaftes Wesen. Wie zu sehen sein wird macht sich die Literatur im 18. und 19. Jahrhundert diese beiden Varianten besonders bei ihren weiblichen Figuren ausführlich zunutze. Sie inszeniert etwa den psychophysischen Ausnahmezustand, aus dem die Ohnmacht hervorgeht, als Entsetzen über die Überschreitung moralischer Grenzen. Der kollabierende Körper markiert diese Schwelle, und der weibliche, zur Emotion fähige Leib nimmt damit die Rolle eines moralischen Kompasses ein.

In der Philosophie löst Kant die Verknüpfung der Moral mit instinktiven und unbewussten seelischen Gegebenheiten einschneidend auf. Er bestimmt den Willen zur obersten moralischen Instanz und koppelt damit richtiges Handeln gerade von sinnlichen und unbewussten Einflüssen ab. „Moralphilosophisch gesehen war damit [...] eine radikale Ablehnung der Gefühle in ihrer Ethik begründenden Potenz verbunden“¹⁴⁵. Der Utilitarismus in England führt den Gedanken der Nützlichkeit des *moral sense* weiter, leitet ihn jedoch in eine hedonistische Richtung um, die zwar nicht das Gefühl wie Kant außen vor lässt, jedoch den gemeinschaftlichen Charakter aus dem Zentrum des Konzeptes verdrängt.¹⁴⁶

Zwischen dem Sittengesetz als objektiver Wahrheit, dem Erleben und den Beziehungen der Menschen untereinander wurden Gott, Tugend, Empfindung und Empfindsamkeit zum letzten

¹⁴³ Mauser (2000), S. 380.

¹⁴⁴ Zschirnt (1999), S. 52.

¹⁴⁵ Rappe (2005), S. 229.

¹⁴⁶ Zum Utilitarismus vgl. Schrader (1984), S. XX.

Versuch, Einheit herzustellen. Dann treten die Sphären auseinander: Objektive Wahrheit, subjektives Erleben und moralische Angemessenheit können nicht mehr als eine Gesamtheit gefaßt werden.¹⁴⁷

Mit dem näher rückenden 19. Jahrhundert und jenseits von empfindsamen Kontextuierungen des Gefühls, der Affekte, etc. ist auch in der Literatur ein Wandel zu erkennen, in dessen Zuge die Frau zunehmend nicht mehr auf ihre „natürliche“, vorbildliche und im Unbewussten basierte Tugend hin befragt wird. Vielmehr tritt eine Unvereinbarkeit der äußeren, z. B. gesellschaftlichen, sittlichen Ansprüche und Leitlinien mit den individuellen Affekten hervor. Die Komponente der Natürlichkeit oder der Natur vermag dabei keine Garantie der moralischen Integrität mehr zu leisten. Bestimmten unkontrollierbaren Bereichen der Seele schlägt ein Misstrauen entgegen, wie es in der Geschichte der Philosophie, der Kunst, etc. nicht zum ersten Mal geschieht. Der Eindruck des Niedergangs der empfindsamen Emotions- und Affekteuphorie entsteht dabei, und der fiktionale Blick öffnet sich für die zerstörerische Seite der Moral. Er bedient sich an alten Vorstellungen, die im Zuge von extremen Emotionen und unerwünschten Leidenschaften jede psychische und physische Normalität unmittelbar untergraben sehen.

1.2. Der problematische und pathologische Affekt

Negativ bewertete Affekte sind wie erwähnt keine Erfindung des 18. Jahrhunderts, sondern stehen z. B. in der platonisch-christlichen Tradition bereits auf der Liste der zu vermeidenden seelisch-körperlichen Aktivitäten. In der Mitte des 16. Jahrhunderts liefert der venezianische Gelehrte Daniele Barbaro etwa eine Definition des Zorn-Begriffs, der ersichtlich macht, inwiefern Emotionalität für das Selbst eine Gefahr darstellen kann: „Und weil gleichsam aus sich herauszutreten scheint (ex se ire), wer in Wut ist, deshalb spricht man von Zorn (ira): und in sich selbst wieder zurückkehren (redire in se) bedeutet, den Zorn ablegen.“¹⁴⁸ Als unmäßiger Affekt *par excellence* stellt er „wie kein anderer [...] die Kohärenz des in sich selbst gleichen Charakters in Frage“¹⁴⁹, steht dem Bedürfnis nach Ganzheit entgegen und untergräbt die Fähigkeit zur Selbstkontrolle. Schiller setzt den beschriebenen Exzess in seinen

¹⁴⁷ Prokop (1998), S. 170.

¹⁴⁸ Barbaro (1544): *Aristotelis rhetoricorum libri tres*, Hermolao Barbaro Patricio Veneto interprete, Danielis Barbari in eosdem libros commentarii, S. 416. Zitiert nach Campe (1990), S. 121-122.

¹⁴⁹ Vogel (2002), S. 172.

anthropologischen Studien in Relation zur Gesundheit. Er stellt sie so unter ein Vermeidungsgebot:

Die Freude tötet, wenn sie zur Ekstasi hinaufsteigt, die Natur erträgt den Schwung nicht, in den in einem Moment das ganze Nervengebäude geräth; die Bewegung des Gehirns ist nicht Harmonie mehr, sie ist Konvulsion; ein höchster augenblicklicher Vigor, der aber auch gleich in den Ruin der Maschine übergeht, weil er über die Grenzlinie der Gesundheit gewichen ist [...].¹⁵⁰

In seiner Dissertation „Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ von 1780 öffnet er mit dem beschriebenen „Ruin der Maschine“ der Ohnmacht als Folge des ekstatischen Gefühls ebenso Tür und Tor wie dem Tod. Den Leser verwundert diese Verbindung gerade in Bezug auf einen positiven Affekt wie die Freude, wenn er sich vor Augen führt, das Schiller deutliche Anleihen an den Sturm und Drang und das dabei verfochtene Ziel der Naturbefreiung und der Empfindung von unterdrückenden Zwängen zeigt.¹⁵¹ Aus einer anthropologischen Perspektive, die er in seiner Dissertation einnimmt, äußert er jedenfalls Bedenken. Wie das Konzept der positiv besetzten *modesty* zeigt, bildet die Intensität des Ergriffenseins die entscheidende Bedingung für dessen gesellschaftliche wie individuelle Verträglichkeit. Überbordende Gefühle und Leidenschaften sind mit einer Gefahr verbunden, die sich als zu vermeidender Verlust der Selbstkontrolle äußert.¹⁵² „Selbsterforschung und Selbstbeherrschung als zentrale Lebensgebote“¹⁵³ des Puritanismus gehen so in die Gefühlskultur ein und suchen den zerstörerischen Effekt der Exaltation zurückzudrängen: „Das Maßlose würde Moral und Vernunft [...] zerstören“¹⁵⁴. Diese Maxime kommt im Rahmen der propagierten Frauenideale, etwa in den erzieherischen Schriften der Zeit und teilweise auch in der Literatur, zum Zug.

Die Metapher der „brennenden Exzessivität“¹⁵⁵ steht im Anschluss daran für ungebremste Leidenschaften, die als verwerflich zu bewerten sind, moralischen Idealen zuwider laufen und das Prinzip der Empfindsamkeit pervertieren. Das heißt, sie stehen im Kontrast z. B. zum Mitleid, dem altruistisch geprägten Weinen oder der durch den

¹⁵⁰ Schiller (1962/1), S. 61-62.

¹⁵¹ Günter Oesterle weist in diesem Zusammenhang auf Schillers berühmtes Gedicht „An die Freude“ von 1785 sowie weitere seiner Umsetzungen des Themas hin. Vgl. Oesterle (2005), S. 211.

¹⁵² Bei Kant kommt es im Zuge der Abwendung von der aristotelischen Gleichsetzung der Begriffe Affekt, Passion und Leidenschaft zu einer grundlegenden Differenzierung von Affekt und Leidenschaft. In seiner „Anthropologie in pragmatischer Absicht“ von 1798 definiert er den Affekt als plötzliche Erscheinung, als „übereilt“, die Leidenschaft jedoch als „Gemüthsstimmung“, diese „läßt sich Zeit“. Vgl. Kant (1968/1), S. 252, dazu des Weiteren Frevert (2009), S. 49-50.

¹⁵³ Brecht (1993), S. 52.

¹⁵⁴ Mauser (2000), S. 386.

¹⁵⁵ Geitner (1985), S. 133.

Schrecken im Angesicht der Unsittlichkeit ausgelöst Ohnmacht. Um die daran beteiligten Abläufe im Körper zu beschreiben, stützen sich zeitgenössische Ärzte häufig auf die Medizin der frühen Neuzeit und argumentieren mit den *vapeurs*, den dort angesiedelten Dünsten und Dämpfen. Auch für die Analyse von Nervenkrankheiten sind diese im 18. Jahrhundert von Bedeutung. Sie gefährden das Gleichgewicht des Organismus und lösen Zustände der körperlichen wie geistigen Anomalität aus: „Die hitzige, leidenschaftliche Frau ist in Gefahr, zur vom Laster gezeichneten Kranken zu werden, deren Sinne von Dunst und Dampf umnebelt sind und deren geistige Gesundheit dadurch in Frage gestellt ist.“¹⁵⁶ Aus dem Herzen oder aus der Gebärmutter steigen die *vapeurs* auf und verwirren den Geist,¹⁵⁷ können jedoch ebenso die Sinne irritieren und zu deren Ausfall wie auch zu Anfällen durch die Beeinträchtigung der Leber führen.¹⁵⁸

Die Ohnmacht als psychophysischer Ausnahmezustand passt mit ihren Symptomen des Bewusstseinsausfalls und des körperlichen Zusammenbruchs in diesen Katalog der möglichen Folgen eines Ungleichgewichts der Dämpfe. In Anlehnung an die traditionsreichen Beschreibungen der Hysterie erhält sie in diesem Rahmen die potenzielle Konnotation eines problematischen Geschlechtstribs oder einer geistigen Störung. Den Grundstein der medizinischen Geschichte der hysterischen Erscheinungen legt Hippokrates bereits in der Antike, indem er den Uterus zur Quelle für verschiedene Frauenleiden erklärt. Als Folgen des Herumwanderns einer unruhigen und unbefriedigten Gebärmutter im Körper gibt er an: „die Frau wird ängstlich, wälzt sich ungeduldig herum, bekommt Ohnmachten“¹⁵⁹. Mit der bereits erwähnten verstärkten Hinwendung des 18. Jahrhunderts zu den Nerven und ihrer Reizbarkeit überführen die Diagnosen der Zeit „das unbefriedigte Begehren der Hysteriker“¹⁶⁰ bzw. Hysterikerinnen oftmals in den Bereich einer nervösen oder geistigen Störung. Auch dabei wird die Verbindung zur weiblichen Sexualität hergestellt: „Die Ärzte der Aufklärungszeit waren überzeugt, Hysterikerinnen seien junge Mädchen, die nach einem Ehemann suchten, oder junge Witwen, die den ihren verloren hatten“¹⁶¹. Der Verdacht der sexuellen Ausschweifung gefährdet im Krankheitsfall eine zentrale

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Vgl. Martus/Stockinger (2006), S. 84.

¹⁵⁸ Diese Symptomatologie wird z. B. bei dem englischen Arzt Edward Jordan beschrieben, der die entsprechend englische begriffliche Wendung der Dämpfe, *vapours*, verwendet. Vgl. Schaps (1992), S. 35-36.

¹⁵⁹ Hippokrates (1847), S. 263.

¹⁶⁰ Bronfen (1998), S. 113.

¹⁶¹ Bronfen (1998), S. 127.

Facette des weiblichen Tugendgebäudes, das aus der Frau selbst heraus bedroht wird: die sexuelle Unbedarftheit.¹⁶² Daraus ergibt sich eine doppelte Struktur von Zeichen und Inhalt: Ein unmoralischer Lebensstil bedingt den Verlust von Gesundheit, und die Erkrankung wiederum steht für die verwerflichen Taten der Frau. Über diese Zuordnung von pathologischen Zeichen zu organischen oder psychischen Ursachen hinaus und jenseits eines beobachteten Begehrens der Frau verletzt der Anfall mit seinen extremen Körperpositionen das Gebot der Mäßigung. Im vorhergehenden Kapitel wurde festgestellt, dass literarische Ohnmachten unter der Ägide eines Sinns für gutes Handeln mit der Tugendhaftigkeit problemlos vereinbar sind. In einen hysterischen Kontext eingebettet treten jedoch die negativen Aspekte des ohnmächtigen Zusammenbruchs hervor. Die moralisch positiven Voraussetzungen eines zarten Körperbaus schlagen damit in ihr Gegenteil um.

Ursula Geitner macht in ihrem Aufsatz zur *passio hysterica* deutlich, dass die nervenschwache Frau keine Entdeckung des 19. Jahrhunderts und der Psychiatrie darstellt, sondern „spätestens seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts fester Bestandteil anthropologischer Selbstverständlichkeiten“¹⁶³ ist. Die positiv besetzte Empfindungsfähigkeit kann wie gesehen auch als problematische Bedingung für Exaltation und Krankheit dienen, deren Ursprung in ungezügelten Leidenschaften in Kombination mit der weiblichen erhöhten Empfänglichkeit für äußere Einflüsse zu suchen ist. Als körperliche Störung würde die Ohnmacht dann auf falsche Neigungen, eine verkehrte Lebensweise oder eine konkrete Verfehlung hindeuten. Sie geht dementsprechend ebenso in die Symptomatologie von hysterisch-exzessiven Anfällen wie in das Konzept der Tugend ein:

Die Symptome der Hysterie, der Nymphomanie und der vaporeusen »Zufälle« sind vielfältig und nahezu unübersehbar: Sie reichen von der Schwäche und den organischen Fehlern der sogenannten Geburtsglieder über die bleiche oder rasch wechselnde Gesichtsfarbe, Ohnmachtsanfälle, Convulsionen [...].¹⁶⁴

¹⁶² Vgl. zu Krankheit und Sexualität Thums (2001), S. 99.

¹⁶³ Geitner (1985), S. 130.

¹⁶⁴ Geitner (1985), S. 134. Es ist interessant, dass Geitner die Ohnmacht in diesem Zusammenhang erwähnt und ihren tugendhaften Wert außer acht lässt. Sie bringt sie mit den literarischen Gegenspielerinnen der tugendhaft-empfindsamen Protagonistinnen in Verbindung, die „von Ohnmachtsanfällen überlistet“ werden (S. 141). Inka Mülder-Bach argumentiert hingegen, die „aristokratische Intrigantin“ sei zu einer Ohnmacht nicht fähig (Mülder-Bach (2000), S. 527). Beide Seiten und Feststellungen tragen dem mehrschichtigen Gehalt der Ohnmacht Rechnung, das zum Beispiel im Konflikt mit erwähnten Gegenspielerinnen aufbricht. Innerhalb der Textanalysen in Kapitel VI. wird auf diese Konstellation zurückzukommen sein.

Wie innerhalb der literarischen Textbeispiele zu sehen sein wird, besteht neben einer unvoreilhaften Interpretation ihres Anfalls eine weitere Gefahr für die ohnmächtige fiktionale Frau. Aufgrund der abschließenden Bewusstlosigkeit ist sie ihres eigenen Körpers nicht mehr mächtig und befindet sich in einer Lage, die eine heteronomische Besetzung, z. B. in Form eines sexuellen Übergriffes, ermöglicht. Dabei wird der Kollaps unter Umständen sogar als Zeichen des Einverständnisses und der Hingabe gedeutet. Diese Konstellation steht in einem deutlichen Kontrast zur literarisch inszenierten instinktiven Tugendhaftigkeit und Sittlichkeit in ihren idealisierten Ausprägungen. Im Hinblick auf die Ohnmacht können die Begriffe des Anfalls, des Falls oder des Zusammenbruchs also eine je nach Kontext vielfältig bewertete Zuordnung erfahren. Sowohl ihre moralische, physische sowie räumliche Dimension spielt dabei eine Rolle.¹⁶⁵ Der künstlerische Text macht sich diesen Facettenreichtum zunutze, und die Beliebtheit des Motivs lässt sich u.a. mit dieser Strukturanalogie des lebensweltlichen Phänomens zum künstlerischen Zeichen in seiner Mehrdimensionalität und Wandelbarkeit erklären. Sowohl der reale „gefallene“ Körper als auch die Vorstellung dessen bietet vielfache Ansatzpunkte für Betrachtungsweisen und Interpretationen.

Damit sind Affektäußerungen allgemein einerseits anschlussfähig an die Einholung des weiblichen Körpers in einen moralischen Kontext im Zuge der Empfindsamkeit, die altruistische Gefühle wie das Mitleid, die natürliche Empfindungsfähigkeit und die im Menschen verwurzelte Vorstellung eines *moral sense* propagiert. Andererseits sind sie jedoch ebenso einer potenziellen Problematisierung ausgesetzt, die das weibliche Einfühlungsvermögen an eine Balance bindet. Dem Eindruck der unangemessenen Leidenschaftlichkeit hat die Frau entgegenzutreten, wo ein positives und moralisch einwandfreies Beispiel gegeben werden soll. Als Moment des Ausdrucks von Gefühlen ist auch die Ohnmacht an die Frage nach der Mäßigung von Leidenschaften und Selbstbeherrschung sowie an einen tugendhaften Auslöser gebunden. Des Weiteren darf kein Zweifel an der Authentizität und der passiven Ergriffenheit aufkommen, um dem Verdacht der Künstlichkeit entgegenzuwirken. Deren Ablehnung sowie ein schwer zu fassendes Gleichgewicht von Spontanität und Kontrolle beinhaltet die Forderung nach Natürlichkeit im 18. Jahrhundert. Unreflektiertes und impulsives Handeln wird dabei idealisiert, und man versucht, es verträglich in die moralischen und zivilisatorischen Richtlinien einzupassen.

¹⁶⁵ Zum Fall und seinen verschiedenen Referenzdiskursen vgl. Pethes (2009), S. 333-336.

2. Das Konzept der Natur als Authentizitätsbedingung und Normierungsgrundlage

Bereits im Zusammenhang mit Shaftesburys Entwurf des *moral sense* und dem Stichwort des natürlichen Affekts war oben von der Natur des Menschen die Rede. Aus heutiger Sicht kann man nur ansatzweise die Bedeutung und die „Vieldeutigkeit des Naturbegriffes“¹⁶⁶ im 18. Jahrhundert erahnen. Einerseits beschreibt er die Suche nach dem Wesen des Menschen jenseits einer theologischen Kontextuierung, das in seinen rechtlichen, allgemein gesellschaftlichen, etc. Konsequenzen für jeden Einzelnen Gültigkeit hat:

Die Rede von natürlicher Moral, natürlicher Religion, natürlicher Erziehung, natürlicher Vernunft, natürlichem Gefühl und natürlichem Recht war schon um die Mitte des Jahrhunderts gang und gäbe. Hinter einer mannigfachen Berufung auf Natur und Natürlichkeit steht die Entdeckung der Naturgesetze durch die Naturwissenschaften sowie der Glaube an eine für universal gehaltene Natur des Menschen in Philosophie und Gesellschaftswissenschaften.¹⁶⁷

Mit der Bestimmung der Natur einzelner Gruppen, z. B. im Zuge des biologisch-physiologischen Geschlechtsunterschieds, erhält die intendierte Universalität jedoch Spielräume. Das Interesse richtet sich zunehmend auch auf die Besonderheiten und verschiedenen Merkmale. Andererseits stehen die Natur und mit ihr die Natürlichkeit für einen nicht durch Zwänge veränderten Status der Ursprünglichkeit, der jedoch im exemplarischen Rekurs auf bestimmte Ideale in seine Schranken gewiesen wird. Andreas Huyssen beschreibt in seiner Monografie zu Naturkonzepten im 18. Jahrhundert das Modell der Frau als „domestiziertes Naturwesen“¹⁶⁸. Dieses trägt der oben beschriebenen doppelten Anforderung Rechnung, nach der sie im Zuge des gesellschaftlichen Umbruchs einerseits Künstlichkeit und Verstellung vermeiden muss, andererseits die ungelenkte entfesselte Natur ebenso wenig zulassen kann. „Das bürgerliche Ideal der Natürlichkeit meint nicht die amorphe Natur, sondern die Tugend der Mitte. Promiskuität und Askese, Überfluß und Hunger sind trotz der Gegensätzlichkeit unmittelbar identisch als Mächte der Auflösung.“¹⁶⁹ Für diese Arbeit stellt die dialektische und aporetische Struktur des beschriebenen Prinzips eine ebenso wichtige Tatsache dar, wie sein harmonisierter und synthetisierter Charakter im Zuge des Mäßigungsideals. Wenn Natürlichkeit von der weiblichen Figur mit ihren

¹⁶⁶ Kondylis (1981), S. 385.

¹⁶⁷ Huyssen (1981), S. 3.

¹⁶⁸ Huyssen (1981), S. 2.

¹⁶⁹ Horkheimer/Adorno (1981), S. 48.

ohnmächtigen Zusammenbrüchen gefordert wird, besteht die Gefahr, dass die Ambivalenzen, die damit einhergehen, im literarischen Text zutage treten. Denn nur dort, wo Konfliktpotenziale vorhanden sind, können sie auch aufbrechen.

Wie bedeutend der Begriff der Natürlichkeit für das Frauenbild der Zeit ist, macht erneut Zedler deutlich. Er verbindet ihn mit seiner Definition der Tugend. Im gleichnamigen Artikel, der 1745 im 45. Band seines „Universal-Lexikons“ erscheint, beschreibt er diese als „eine jede Geschicklichkeit, die der Mensch über seine natürliche Fähigkeiten erlangt“¹⁷⁰. Als „natürliche Krafft und Eigenschafft eines natürlichen Körpers, und die daraus entstehenden Würckungen“¹⁷¹, muss die Tugend mit der erwähnten Geschicklichkeit in ihre Bahnen gewiesen bzw. ihre habituelle Form erarbeitet werden:

Denn erstlich nennen wir [die moralische] Tugend eine Fertigkeit des Gemüthes, oder des menschlichen Willens, welches anzeigt, daß sie nichts natürliches, sondern wenn sie ein Habitus seyn soll, so muß sie nach und nach durch Fleiß und Mühe erlanget werden.¹⁷²

Ohne eine tugendhafte Grundlage im Wesen des Menschen ist sein vorbildliches Auftreten jedoch wertlos. Die Forderung nach der umfassenden Seinsweise und die Verwurzelung im natürlichen Inneren kommen auch bei Zedler zum Tragen: „[W]enn ein Wollüstiger Barmherzigkeit ausübet; oder ein Ehrgeiziger sein Versprechen hält. Solche Handlungen haben den Schein einer Tugend, und daher nennet man sie *simulacra virtutum*. Eigentlich können sie gar keine Tugenden heissen.“¹⁷³

Der weibliche Körper und die weibliche Gefühlswelt fungieren als Orte der Verschränkung von Kultiviertheit und Naturwüchsigkeit in einem ausgeglichenen Maß, wie sie der verbreitete und idealisierte Natürlichkeitsdiskurs der Empfindsamkeit definiert. Um verlässliche Rückschlüsse von der äußeren Erscheinung auf innere emotionale und moralische Gegebenheiten zuzulassen, haben beide immer unverstellt und authentisch zu sein. Eine Manipulation des leiblichen Gebarens etwa verschleiert die wahre moralische Qualität des Affekts eines Menschen sowie seinen wahren Charakter im Zuge von pathognomischen Annahmen unter der Prämisse des körperlich-seelischen Zusammenspiels. Im Kontext der Moral und unter dem Eindruck der *moral-*

¹⁷⁰ Zedler (1997), Spalte 1471.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Zedler (1997), Spalte 1472.

¹⁷³ Ebd.

sense-Philosophie verdient die emotionale und affektive Offenheit und Interaktion also bei den richtigen Implikationen das Prädikat des Natürlichen:

Die von der Natur gestiftete Identität der bürgerlichen Frau basiert auf den Eigenschaften des Wohlwollens, der instinktiven Güte, der moral-sense-gesteuerten Gerechtigkeits- und uneigennütigen Kinder- und Gattenliebe, welche von zärtlichen und wohltemperierten Neigungen gespeist wird.¹⁷⁴

Dabei geht es nicht mehr, wie in der Standesgesellschaft, um die förmliche Einhaltung von Regeln und Normen, sondern um die umfassende körperlich-seelische Verfasstheit. Um einen solchen sittlichen weiblichen Charakter zu erhalten, müssen bestimmte Eindrücke kategorisch vermieden werden: „Frauen müssen nicht mehr, äußeren Geboten folgend, bestimmte Verhaltensweisen und Vorstellungen vermeiden und unterdrücken, vielmehr soll ihnen Sexualität an sich fremd bleiben.“¹⁷⁵ Die Ohnmacht als Verlust des Bewusstseins kann dabei nicht nur zum Ausdruck, sondern, wie noch zu zeigen sein wird, zum Instrument für diese unschuldige Integrität und die tugendhafte Identität werden. Die Tragweite des Ganzheitspostulats im Verbund mit einem moralischen Anspruch ist für affektive Äußerungen im empfindsamen Kontext nicht zu unterschätzen. Als Identitätssignal und gleichzeitig als manipulierbares Körperbild unterliegt die Ohnmacht dem ständigen Beweisdruck ihrer Natürlichkeit bzw. ihrer Spontaneität. Der bereits angesprochene Themenbereich vieler literarischer Werke des 18. Jahrhunderts, die bevorzugt junge weibliche Figuren zum Mittelpunkt des Geschehens machen, kann an diese Feststellungen anknüpfend und besonders im Hinblick auf den ohnmächtigen Kollaps damit erweitert werden. Von einer zu findenden Rolle in der Gesellschaft war bereits die Rede. Weiter geht es um die Kommunikation bzw. Etablierung einer körperlich und affektiv fundierten Identität sowie deren Abgleich mit den Bedürfnissen der Familie, um die Verteidigung vor Intrigen und den eigenen Handlungsimpulsen. Einerseits soll dem literarischen Publikum also das seelische Innenleben anhand der Affekte zugänglich gemacht, zur gleichen Zeit muss deren Korrelation mit einer unverstellten inneren Basis jedoch unter Beweis gestellt werden.

In einem Kontext der Aufwertung des seelischen Vermögens jenseits der rationalistisch betonten Reflexion spiegelt sich die Präferenz von Affekten als Medien für Emotionen gegenüber der bewussten sprachlichen Produktion auf philosophischer sowie auf

¹⁷⁴ Geitner (1985), S. 136.

¹⁷⁵ Hempel (2006), S. 36.

literarischer Ebene wider. In der Aufklärung als dem „Jahrhundert der Sprachdiskussion“¹⁷⁶ steht das Verhältnis von gestisch und wortsprachlich transportierter Kommunikation im Zentrum vieler theoretischer Abhandlungen. Diese Auseinandersetzung ist für das Thema dieser Arbeit von Bedeutung, da sich die Ohnmacht nicht einer bewusst und reflektiert artikulierten, verbalen oder schriftlichen Sprache, sondern einer dem spontanen Affekt geschuldeten Kommunikationsform bedient. Sie stellt damit einen Zugang zu impulsiven und instinktiven Bereichen bereit, die nicht der direkten Mittelbarkeit unterliegen:

Die Erfahrung der Inkommunikabilität fällt an, wo immer Moral auf Begriffe gebracht wird, die in der Kommunikation konstraintentional wirken. Das sind Begriffe, die Authentizität in Anspruch nehmen müssen, wie Natürlichkeit, Unverstelltheit, Feinfühligkeit, Originalität, und die Moral des 18. Jahrhunderts wird gerade auf solche Begriffe eingespielt.¹⁷⁷

Wenn die Tugend in spontanes und nicht reflektiertes Agieren einfließt, der Affekt also losgelöst vom Bewusstsein einsetzt und zum richtigen und gemeinschaftlich verträglichen Agieren führt, dann ist die Moral unbewusst und unverfälscht sowie das Unbewusste moralisch und unverfänglich. Derjenige Bereich der Seele, der vom Rationalismus gemieden bzw. als dem Verstand unterlegen konzipiert wurde, kann sich so in einem positiv besetzten bürgerlichen Frauenmodell verankern, ohne dessen Integrität zu gefährden. So lange Einfühlungsvermögen und Natürlichkeit im beschriebenen Rahmen erstrebenswerte Eigenschaften sind, kommt darüber hinaus dem Körper eine positiv besetzte Rolle zu, die es aufrechtzuerhalten gilt.

Condillac, der im Folgenden noch im Hinblick auf seine erkenntnistheoretischen Annahmen in den Blick zu nehmen sein wird, bestätigt etwa diese These. Er widmet sich in seinem „Versuch über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse“ (frz. „Essai sur l’origine des connaissances humaines“) von 1746 der nonverbalen Kommunikation bzw. der Gebärdensprache. Zwar stellt er noch kein hierarchisches Verhältnis von Körper- und Wort- bzw. Schriftsprache her, lässt erstere jedoch durchaus den anderen beiden als Grundlage vorausgehen und ihr damit das Prädikat des Ursprünglichen zukommen:

Zum anderen habe ich bei der Gebärdensprache angefangen. Man wird sehen, wie sie alle Künste, die dazu dienen, unsere Gedanken auszudrücken, hervorgebracht hat: die Kunst der Gesten, den

¹⁷⁶ Ricken (1984), S. 77. Zur Sprachkritik vgl. auch Košenina (1995), S. 22-24, der sich auf die „Sprache des Herzens“ bei Charles Batteaux bezieht und dessen Einfluss auf Johann Georg Sulzer konstatiert.

¹⁷⁷ Luhmann (1983), S. 154.

Tanz, die gesprochene Sprache, die Vortragskunst und die seiner Aufzeichnung, die Pantomime, die Musik, die Poesie, die Rhetorik, die Schrift und die verschiedenen Eigentümlichkeiten der Sprachen.¹⁷⁸

Rousseau stimmt mit dieser Einschätzung überein, indem er im „Essay über den Ursprung der Sprachen“ (frz. „Essai sur l’origine des langues“, posthum 1781 veröffentlicht, 1755 verfasst) die körperlich gebundene Kommunikationsform der Gesten und Laute ebenfalls als Ursprung der Sprache definiert. Er gesteht ihr die Möglichkeit der Unmittelbarkeit und einer direkten Vermittlung von Inhalten zu: „Die kräftigste Sprache jedoch ist die, in der die Geste bereits alles gesagt hat, bevor man überhaupt spricht.“¹⁷⁹ Die gesteigerte Ausdrucksstärke der gestischen Sprache stellt er dann der Arbitrarität der Verbalsprache gegenüber: „Obwohl die Sprache der Geste und die der Stimme gleichermaßen natürlich sind, ist erstere auf jeden Fall einfacher und hängt weniger von Übereinkünften ab“ [US, S. 99-100]. Sie ist damit dem Ursprung der Sprachen, den Leidenschaften, näher als die „klar und methodisch geregelt[en]“ [US, S. 105] Sprachen, die jedoch als Symptome der Fortschrittsfähigkeit des Menschen gelesen werden können.¹⁸⁰ Mit der gesellschaftlichen Entwicklung lässt sich laut Rousseau verfolgen, wie „die Sprache genauer und klarer wird, aber auch schleppender, stumpfer, kälter“ [US, S. 108]. Über sein kulturpessimistisches Programm des natürlichen Zustands des Menschen erschließt sich der Stellenwert, den er der emotional geprägten Körpersprache beimisst. An der Konjunktur von antirationalistischen Naturkonzepten und der kulturellen sowie literarischen Aufwertung von Emotionalität ist es maßgeblich beteiligt.

In seinem 1755 erstmals erschienenen „Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen“ (frz. „Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes“) stellt Rousseau im Rekurs auf die Gesellschaft und die naturrechtliche Grundlegung der Gleichheit aller dar, wie der sozialisierte Mensch sich von seinem historischen Zustand der Natürlichkeit zunehmend entfernt hat:

[A]n Stelle eines stets nach sicheren und unwandelbaren Prinzipien handelnden Wesens, an Stelle jener himmlischen und majestätischen Einfachheit, die ihm sein Urheber eingepägt hatte, findet

¹⁷⁸ Condillac (2006), S. 59.

¹⁷⁹ Rousseau (1989), S. 100-101. Im Folgenden zitiert mit „US“ und Seitenzahl.

¹⁸⁰ Vgl. Rousseau (1989), S. 104: „Die auf Übereinkünfte gegründete Sprache ist nur dem Menschen eigen. Hier liegt der Grund, weshalb der Mensch Fortschritte macht, sei es im Guten oder im Bösen, und weshalb die Tiere keine machen.“

man nur mehr den unförmigen Kontrast der Leidenschaft, die vernünftig zu urteilen glaubt, und des Verstandes im Delirium wieder.¹⁸¹

Seine Kritik zielt auf die beschriebene Maxime des Ausgleichs, die hier mit der Vermischung der Attribute von Gefühl und Reflexion keine hilfreichen Grenzen setzt, sondern die Richtlinien für ein harmonisches Zusammenleben verwässert. Die Begriffe der vernünftigen Leidenschaft und des verwirrten Verstands pervertieren das Bild eines vorbildlichen Charakters. Diejenige Ausprägung des Selbstverständnisses der empfindsamen Epoche, die sich mit dem Prinzip „[e]chte Empfindsamkeit harmonisiert Körper und Seele, Verstand und Gefühl“¹⁸² beschreiben lässt und sich im „Zeitideal der Schönen Seele, die ihre Pflicht aus Neigung, das Vernünftige aus Gefühl tut“¹⁸³ widerspiegelt, lehnt Rousseau damit unmissverständlich ab. Stattdessen befürwortet er den gesellschaftlichen Entwicklungsstatus vorindustrieller Prägung: Der von der Gesellschaft noch nicht korrumpierte Mensch ist von Natur aus gut und agiert auch in diesem Sinne, „da der Naturzustand derjenige Zustand ist, in dem die Sorge um unsere Erhaltung der Erhaltung anderer am wenigsten abträglich ist, jener Zustand folglich für den Frieden am geeignetsten und für das Menschengeschlecht am angenehmsten war.“ [DU, S. 137-139] Mit dem Selbsterhaltungstrieb oder der Selbstliebe ist unauflöslich Mitleid verbunden, das ebenfalls auf einem natürlichen inneren Antrieb gründet:

Dies ist die reine Regung der Natur, die jeder Reflexion vorausliegt; dies ist die Macht des natürlichen Mitleids, das die depraviertesten Sitten noch Mühe haben zu zerstören, da man in unseren Theatern täglich sieht, wie manch einer sich vom Leid und Unheil eines Unglücklichen rühren lässt und darüber weint [...]. [DU, S. 145]

Mit der fortschreitenden Zivilisierung und der Anhäufung von Besitz kommt es jedoch zu Neid, Eitelkeit (im Kontrast zur naturgemäßen Selbstliebe, die den Mitmenschen nicht schadet) sowie zu Profilierungsbedürfnissen. Daraus resultiert, so argumentiert Rousseau weiter, dass der Mensch bei der Interaktion mit Anderen in Verstellung verfällt:

Alle natürlichen Eigenschaften wären nunmehr in Tätigkeit versetzt, der Rang und das Schicksal eines jeden Menschen festgelegt, nicht nur in bezug auf die Menge der Güter und die Macht, zu nützen oder zu schaden, sondern auch in bezug auf den Geist, die Schönheit, die Stärke oder die Gewandtheit, in bezug auf das Verdienst oder die Talente; und da diese Eigenschaften die einzigen waren, die einem Achtung verschaffen konnten, war es bald notwendig, sie zu haben oder sie

¹⁸¹ Rousseau (1997), S. 45. Im Folgenden zitiert mit „DU“ und Seitenzahl.

¹⁸² Hempel (2006), S. 17.

¹⁸³ Kaiser (2007), S. 38.

vorzutäuschen; man mußte sich um seines Vorteiles willen anders zeigen, als man tatsächlich war.
[DU, S. 207]

Rousseaus Ideal der Natur kann jedoch durch die Erziehung, besonders in der Kindheit, wieder erreicht werden und verhilft zur Entwicklung von Fertigkeiten, die in der Zivilisation benötigt werden: „Was uns bei unserer Geburt fehlt und was wir als Erwachsene brauchen, das gibt uns die Erziehung.“¹⁸⁴ Eine richtige Ausbildung gründet auf den natürlichen Neigungen und ursprünglichen Eigenschaften des Zöglings. Durch Gewohnheiten laufen sie jedoch Gefahr, in eine falsche, unverträgliche Richtung gelenkt zu werden.¹⁸⁵ Für die Frau stellt Rousseau im Zuge der Formulierung ihrer Pflichten fest: „Wieviel Liebe und Sorge braucht sie nicht, um die Einigkeit in der ganzen Familie aufrechtzuerhalten! Und das alles nicht aus Tugend, sondern aus Lust und Liebe, ohne die das Menschengeschlecht längst untergegangen wäre.“ [EE, S. 389] Indem man ihren natürlich vorhandenen Antrieb der Lust und der Liebe beim Zusammenhalten der Familie erzieherisch unterstützt, wird man ihren Fähigkeiten und ihrer Bestimmung gerecht, so die Vorstellung. Dann kann auch im Status der so erfolgten Kultivierung von der Natürlichkeit des Subjekts gesprochen werden: „Der natürliche Mensch ruht in sich. Er ist eine Einheit und ein Ganzes; er bezieht sich nur auf sich oder seinesgleichen. Als Bürger ist er nur ein Bruchteil, der vom Nenner abhängt, und dessen Wert in der Beziehung zum Ganzen liegt, d.h. zum Sozialkörper.“ [EE, S. 12] Selbstreferenz als Selbsterhaltungstrieb und die Entwicklung natürlicher Fähigkeiten und Attribute stehen hier also im Vordergrund, die im Fall der Frau jedoch wieder der Familie und der Gemeinschaft zugute kommen. Zur umfassenden Beschreibung des Naturbegriffs bei Rousseau gilt es, in einem Ringschluss zurück zur Körpersprache die Rolle der unverstellten Transparenz des Menschen, d.h. seiner psychophysischen Durchgängigkeit, herauszustellen. Sie bildet das Zeichen seiner ursprünglichen Unschuld: „Solange der junge Mann noch nicht daran denkt, und es auch noch nicht gelernt hat, sich zu verstellen, sieht man bei allem, was man ihm bietet, aus seinem Wesen, seinen Augen und Gesten den Eindruck, den es auf ihn macht.“ [EE, S. 228]

Rousseaus Präferenz eines vorindustriellen und in diesem Sinne vorbürgerlichen Naturzustands sowie der unverstellten Lesbarkeit von Gefühlen findet mit der literarischen Propagierung der entfesselten Natur im späten 18. Jahrhundert regen

¹⁸⁴ Rousseau (1995), S. 10. Im Folgenden zitiert mit „EE“ und Seitenzahl.

¹⁸⁵ Vgl. dazu auch Sturma (2001), S. 119.

Anklang. Die pädagogischen Schriften der Zeit nutzen seine Erziehungsrichtlinien ebenso zahlreich. Auch Niklas Luhmann schließt in seiner Untersuchung zu den sich wandelnden Codierungen von Liebe an einen Naturbegriff an, der, wie es im Zitat bei Rousseau oben heißt, den Zivilisierungsprozessen gegenübersteht, die die menschliche Einheit konterkarieren. Er erklärt die Natur zum Legitimationsinstrument bei der literarischen Inszenierung von exzessiven Leidenschaften ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Damit rekurriert er auf die Bewegung des Sturm und Drang in Deutschland bzw. allgemein auf die Spätaufklärung, die mit manchem ihrer Züge Vorarbeit für die folgende Epoche der Romantik leistet. Folgt man Luhmann, so ist mit dem Interesse an leidenschaftlichen Gefühlen auch der Rekurs auf Sexualität verbunden, und diese wird in das positiv besetzte Konzept eingeholt. Eine Unterscheidung und gegenseitige Ausschließung von altruistischen Gefühlen, die dem *moral sense* entspringen, und den leidenschaftlichen Trieben wären damit *passé* und die Auflösung der Grenzen zwischen Maßvollem und Exzessivem sowie der „Fesseln der Gesellschaft“¹⁸⁶ greifbar. „Ab etwa 1760 häufen sich Romane, in denen die Helden ihre Passion als ihre Natur darstellen und im Namen der Natur gegen die moralischen Konventionen der Gesellschaft revoltieren.“¹⁸⁷

Für die weibliche Hauptfigur stellt ein solcher gegenseitiger Einschluss jedoch keine unproblematische Entwicklung dar und lässt sich weit häufiger bei männlichen Helden feststellen. Für sie bedeutet eine Implikation von Sexualität in das leidenschaftliche und exaltierte Handeln keine vergleichbare Gefahr wie im Falle der Frau. Durch die Tragweite der weiblichen Keuschheit für das Ehrkonzept oder die Rückbindung des idealisierten Begriffs der weiblichen Natur an Tugendhaftigkeit und Sittlichkeit ist sie an ihre körperliche und geistige Unschuld gebunden. Ihr eröffnen sich damit im Zuge einer Anlehnung an außerliterarische Weiblichkeitsmodelle Grenzen beim Transport ihrer inneren psychologischen Vorgänge. Der Naturbegriff bleibt dabei ebenso an bestimmte Voraussetzungen geknüpft. So „durften Männer Zorn empfinden und ausdrücken, während er Frauen – sofern sie denn bürgerlich und gebildet waren – schlecht zu Gesicht stand.“¹⁸⁸

Begriffe wie „Natur“, „Seele“, „Anmut“ und „Würde“ waren dazu geeignet, Individuen mit einem „Innenleben“ auszustatten, das ein „äußeres Leben“ mitkonstituierte. Den Idealen des „Innen-

¹⁸⁶ Luhmann (1983), S. 139.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Frevert (2009), S. 62.

lebens“ hatten vor allem die Frauen zu entsprechen, deren Begehren [...] damit kontrollierbar wurde.¹⁸⁹

Vermehrt im 19. Jahrhundert tauchen jedoch auch weibliche Figuren in der Literatur auf, die ihren Emotionen ohne Rücksicht auf das Mäßigungsgebot freien Lauf lassen. In der *femme fatale* oder der rasenden Frau gipfeln diese fiktionalen Erscheinungen. Besonders im Verbund mit der Ohnmacht, die über die *moral-sense*-Philosophie und ihre empfindsame Einholung im 18. Jahrhundert ein bestimmtes Erwartungsmuster etabliert hat, wird die exzessiv-natürliche Besetzung dann als Konflikt verhandelt. Im zweiten Teil dieser Arbeit wird dies innerhalb der ausgewählten Texte deutlich werden. Die Grenzen eines normativen Naturverständnisses in Bezug auf die Frau, das sich in einem kulturell definierten Feld bewegt, treten dabei hervor, und ein erweiterter Begriff des Natürlichen wird implizit eröffnet.

Das Konzept der Erziehung bei Rousseau, das die natürlichen Fähigkeiten zu bewahren und die Korruption der menschlichen Natur zu verhindern sucht, fließt in den pädagogisch-didaktischen Diskurs des 18. wie 19. Jahrhunderts ein. In der entsprechenden Literatur spiegeln sich die Idealbilder der Frau sowie der so genannte weibliche Geschlechtscharakter wider. Sie sollen als natürliche Konstante in Verbindung mit einem moralischen Gefühlsbegriff Pflege und Perfektionierung erfahren. Gefährliche, da amoralische und sozial unverträgliche Impulse gilt es dabei durch spezifische Maßnahmen von vornherein zu vermeiden.

3. Erziehungskultur zwischen Bildung und Verbesserung

Die verstärkte Darstellung der leidenschaftlichen und ungezügelter Natur in der Literatur des Sturm und Drang, wie sie Luhmann beschreibt, steht der Erziehungs- und Bildungsmentalität der Zeit gegenüber. Das expandierende Verlagswesen bringt zahlreiche Zeitschriften, Lexika etc. zum Thema der Verbesserung z. B. des weiblichen Charakters in Umlauf und stellt damit das geeignete Instrumentarium für den Nachvollzug von zeitgenössischen Idealen und Modellvorstellungen zur Verfügung. Darin kommen pädagogische und didaktische Strategien zum Zug, die eine „Übereinstimmung von Kopf und Herz“¹⁹⁰, also ein harmonisches Zusammenspiel von Verstand und Gefühl propagieren. Mögliche Unstimmigkeiten der beiden Sphären bilden auch

¹⁸⁹ Schade (1985), S. 71.

¹⁹⁰ Willems (2006), S. 180.

hier die Grundlage für Konflikte. Die Ratgeberliteratur nimmt so „im 18. und 19. Jahrhundert vermutlich eine Leitfunktion bei der Formung gesellschaftlich-gewünschter Mädchen- und Frauenbilder“¹⁹¹ ein. In diesem Kontext lohnt es sich, einmal mehr auf Zedler und seinen Artikel zur Seele im „Universal-Lexikon“ zurückzugreifen. Dieser konstatiert die Notwendigkeit bestimmter Maßnahmen zur Entwicklung eines vernünftigen Menschen und veranschaulicht die unerwünschten Folgen ihrer Unterlassung:

Denn was wir von Natur haben, sind bloss Fähigkeiten; weil aber dieselbe nach dem Fall immer schwächer, und die Neigung zu einem unvernünftigen Gebrauch immer stärker worden, so hat man anfangen müssen, auf die Verbesserung derselben zu denken. Wie aber solche Verbesserung von einigen unterlassen, von andern übernommen wird; also entsteht daher ein doppelter Stand der Seele, der Verderbniß und der Geschicklichkeit, den man bloß nach dem Licht der Natur betrachtet. Der Stand der Verderbniß ist bey denen, welche die Fähigkeiten ihrer Seele nicht verbessern, und da sie ohne dem von Natur schwach und verderbt sind, solche durch ihre Nachlässigkeit noch mehr verderben lassen. Auf Seiten des Verstandes begreift solche Verderbniß Unwissenheit, dunckle, verworrene, unzulängliche, unrichtige Begriffe, Irrthümer, falsche Vernunft-Schlüsse, Dummheit, Einfalt, Stupidität, Narrheit; auf Seiten des Willens die verderbte und herrschende Eigen-Liebe, nebst den drey daraus entstehenden Haupt-Neigungen, dem Ehr-Geiz, Geld-Geiz und Wollust, davon eine jede wieder ihre besondere Neigungen und Laster hat, wenn man nemlich selbige herrschen läßt.¹⁹²

Der Seele soll in ihrem postparadiesischen („nach dem Fall“), verdorbenen Zustand durch Erziehung zum vernünftigen Gebrauch ihrer Fähigkeiten – des Verstandes, des Willens und, damit verbunden, der Triebe – verholffen werden. Zur schlechten und verbesserungsbedürftigen Natur zählt Zedler das Unwissen und die Wollust. Damit reiht er sich in eine pädagogische Traditionslinie platonisch-christlicher Prägung ein, die von einer pessimistischen Anthropologie geleitet ist und Instinkte und Impulse als potentielle Gefahr betrachtet. Nur wenn sie unter der Kontrolle der Vernunft stehen, sind sie moralisch verträglich.

Auch die Erziehungsliteratur geht den Weg der Disziplinierung. Speziell weiblichen Leidenschaften und Trieben begegnen pädagogische Schriften während der Zeit der literarischen Ohnmachtskonjunktur mit Ratschlägen zur richtigen Handhabung. Wie gesehen gehen z. B. Maß und Sittlichkeit als Ideale in das Frauenmodell ein, und der Körper als wichtiger Bestandteil der zwischenmenschlichen Interaktion wird dabei ebenso wie der Geist in die Pflicht genommen. In den moralischen Wochenschriften

¹⁹¹ Grenz/Wilkending (1997), S. 8.

¹⁹² Zedler (1996), Spalte 1063-1064.

nimmt die Tendenz zur weiblichen Verstandesbildung sogar ab¹⁹³ und mit der Wiederentdeckung der Diätetik die Sorge um die Gesundheit zu. Der Begriff der Diätetik ist an das Konzept der Selbstsorge in der Antike anschließbar und als ganzheitlicher, also psychophysischer, Ansatz zur Verhinderung von Krankheiten und zur Erhaltung der Gesundheit zu verstehen.¹⁹⁴ Dabei zieht die richtige oder falsche Behandlung des Organismus auch die Einbildungskraft und das Gedächtnis in Mitleidenschaft. Die Verschiebung vom frühaufklärerischen Diskurs über die gelehrte Frau hin zur leiblich-seelischen Bildung veranschaulicht die Bestrebungen einer umfassenden Betrachtung des Subjekts auch auf dem Gebiet der Erziehung. „Störungen des Organismus und damit zusammenhängend Störungen der individuellen Autonomie und der sozialen Fähigkeiten“¹⁹⁵ will man vermeiden und diesen entgegenwirken. Nicht nur die Vorstellung eines geschlossenen und verbundenen Systems, dessen Sphären sich gegenseitig beeinflussen, wird dabei ersichtlich, sondern ferner die Bedeutung des Einzelnen für die Gesellschaft.

Entscheidend ist, daß das Bildungskonzept stets mehr und anderes gemeint hat als die bloße Sozialisation von Kenntnissen und Fertigkeiten. Erstrebt wurde ein bestimmter Typus von Identität. Das Bildungskonzept war ein letzter Versuch, angesichts differenzierter werdender kognitiver und organisatorischer Strukturen eine Integration auf der Ebene der Persönlichkeit zu stiften. Dabei spielte neben der Orientierung an bestimmten Wissensgebieten vor allem die Verpflichtung auf Bedeutungen, insbesondere auf Werte eine zentrale Rolle.¹⁹⁶

Doch wo sich die Antike dem männlichen Leib als Ziel der diätetischen Bemühungen zuwendet, geraten nun ebenso, und das verstärkt, Frauen und Kinder in den Blick allgemeiner Bildungsbestrebungen. Die Identität besonders junger Frauen, die sich – wie in literarischen Texten inszeniert – in einem Entwicklungs- und Übergangsstadium befinden, wird als durch Erziehung lenkbare imaginiert sowie konstruiert. Im Folgenden veranschaulichen zwei Beispiele mögliche zeitgenössische Herangehensweisen an das Thema. Sie beinhalten die Verhandlung des Naturbegriffs sowie des Gefahrenpotenzials von falschen und schädlichen Einflüssen, das sich für den ohnmächtigen Ausfall als wichtig erweist.

¹⁹³ Vgl. Grenz (1997), S. 16ff. sowie Brokmann-Nooren (1994), S. 13, die von „rückläufige[n] Tendenzen“ spricht. Außerdem: Van Dülmen (1992), S. 21: Das Konzept der gelehrten Frau löst „spätestens im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine heftige Gegenreaktion“ aus.

¹⁹⁴ Die folgenden Ausführungen zur Diätetik folgen dem Aufsatz von Thums (2001).

¹⁹⁵ Thums (2001), S. 98.

¹⁹⁶ Hahn (2006), S. 21.

Die Reihe der Beispiele eröffnet Adolph von Knigge, der für seine pädagogischen Schriften bis in die heutige Zeit populär ist. In seinen „Briefen über Erziehung“ von 1784 bis 1785 verbindet er ganz im Trend der Zeit den „weiblichen Charakter“ mit den erzieherischen Maßnahmen und Ratschlägen der „Frauenzimmererziehung“¹⁹⁷. Darin gibt er einleitend an, es sei die allgemein menschliche Bestimmung, zu „guten, edlen, thätigen, nützlichen und glücklichen Geschöpfen“ [BE, S. 35] zu werden. Dabei sei der „Weg der Natur“ [BE, S. 36] einzuschlagen – ebenfalls ein gängiges Vorhaben mit mannigfaltigen Implikationen, wie das vorhergehende Kapitel gezeigt hat. In Anlehnung an Rousseaus Mensch der „edlen einfachen Art“ gilt für Knigge: „Wenn also je das Menschengeschlecht wieder zu der selbigen Einfalt zurückgebracht werden sollte; so müßte es nach und nach durch unmerkliche Fortschritte geschehen.“ [BE, S. 37] Diese Fortschritte sind durch die Erziehung zu verfolgen, ohne jedoch „in Verstellung“ [BE, S. 60] zu münden. „Die erste Regel, welche ich daher bey Erziehung der Mädgen geben würde, ist: Gewöhnt sie an Nachgiebigkeit, Sanftmuth, Unterwürfigkeit, ja! bis auf die Gebehrden und den Ton der Stimme, müsse alles an ihnen den weiblichen Character verrathen.“ [BE, S. 57] Auch er strebt also eine vollständige Durchdringung der Frau mit ihren Tugenden an. Durch die größere „Reizbarkeit des weiblichen Geschlechts“ [BE, S. 59] zeichnet sich dessen spezifischer Charakter aus und birgt dabei auch Gefahren. Es muss etwa vermieden werden, dass „eine unglückliche Leidenschaft nicht einst geschwinder sich in das junge Herz einschleiche und festsetze“ [BE, S. 60]. Geeignete Maßnahmen bilden angesichts eines solchen Risikos die genaue Auswahl der Bildungsmittel. Knigge gibt zu bedenken, „[w]ie vorsichtig man in Auswahl der Bücher, besonders der Romanen, welche die Töchter lesen sollen, seyn müsse, und wie noch vorsichtiger in Besuchung der Schauspielhäuser“ [BE, S. 68].

Den Charakter der Frau bzw. hier des Mädchens versteht er als gegebene, natürliche Orientierungsgröße, deren Merkmale ausgebaut und konditioniert, ebenso jedoch durch gegenläufige Einflüsse in die falschen Bahnen gelenkt werden können. Die Attribute der Nachgiebigkeit, der Sanftmut und der Unterwürfigkeit gehen dabei ein in dieses Muster, das sich durch moralische Integrität auszeichnet. Im „Kontext der Herausbildung des neuen bürgerlichen Familienleitbildes“¹⁹⁸ nehmen die genannten Eigenschaften so Vorbildfunktion an. Sie sollen auch über den privaten familiären Kreis

¹⁹⁷ Knigge (1978), S. 56. Im Folgenden zitiert mit „BE“ und Seitenzahl.

¹⁹⁸ Schmid (1996), S. 327.

hinaus wirken und der weibliche Charakter nach außen hin sichtbar sein. Dies erfolgt anhand von Gesten, die z. B. der Schamhaftigkeit zuzuordnen sind. Das bereits angeführte Maß ist dabei zu berücksichtigen, ebenso wie die oben zitierte Unberührtheit des Geistes:

Die schamgelenkte Anmut präsentiert sich im Gestus der Zurückhaltung, Unwissenheit und Demut, im nahezu sprachlosen, mit Signalen der »Wohlanständigkeit« versetzten Gebaren, im unaufdringlichen Blick, im wohl platzierten Niederschlagen der Augen und nicht zuletzt: im Erröten. Dieses gilt als Garant der Schamhaftigkeit und als verlässliches Zeichen für den integren weiblichen Charakter, welcher als transparente, die Identität von Empfindung und Ausdruck, von *Innen* und *Außen* sicherstellende Größe gefaßt ist.¹⁹⁹

Die erwähnte Schamhaftigkeit stellt einen zentralen Begriff bei der Modellierung von Frauenidealen der Zeit dar. Auch bei Knigge ist sie über die Merkmale der Demut, Zurückhaltung, etc. vertreten und kann als Abwehrstrategie und „eherne[s] Palladium gegen das schamlose Begehren“²⁰⁰ fungieren. Dabei hat sie jedoch eine doppelte Konnotation inne: Sie ist, wie im Zitat angeführt, mit Anmut verbunden, kann jedoch ebenso Begehren wecken. Aufgrund dieser doppelten Funktion der idealisierten und zugleich fetischisierbaren Passivität ist sie anschlussfähig an die Ohnmacht, die jedoch als deren gesteigerte Variante zu verstehen ist. Für den Moment blockiert der bewusste Kollaps jede Form der Selbstermächtigung. Zwar kann sie die Bestürzung der Betroffenen signalisieren, sie lässt diese allerdings völlig schutzlos vor Übergriffen zurück. Der literarisch mehrfach inszenierte Topos der Vergewaltigung während einer Ohnmacht trägt dieser Gefahr Rechnung. Auf ihn wird noch zurückzukommen sein. Das Paradox einer zugleich möglichen moralisch einwandfreien Reaktion im Sinne eines empfindsamen Frauenbilds sowie des ausgestellten und sexuell besetzbaren Körpers bricht dabei auf.

Neben diesem *worst-case*-Szenario führt die Literatur des 18. Jahrhunderts auch die Möglichkeit der positiven Wirkung eines kompletten Ausfalls der Sinne an. So kann er etwa Schutz vor schlechten Einflüssen bieten, indem die Wahrnehmungsfähigkeit unterbunden wird. Dagegen bahnen sich unerwünschte Eindrücke bei Knigge wie gesehen über Bücher und das Theater ihren Weg in das weibliche Gemüt. Luise Gottsched schließt an diese Theorie an, zeitlich ist sie jedoch eine Vorläuferin Knigges. In einem Brief an Wilhelmine Schulz geht sie am 9. August 1750 auf das Lesen als didaktisches Instrument ein und zieht die Unkenntnis dem schädlichen Wissen durch die

¹⁹⁹ Geitner (1985), S. 137. Vgl. zum Erröten auch Gwilliam (1995), S. 23.

²⁰⁰ Heeg (2000), S. 27.

Lektüre falscher Bücher vor. Identität entwirft sie in diesem Zug als Ausschlussverfahren:

Gar keine Neigung zum Lesen ist nicht so übel als nachtheilige, der Religion, oder den Sitten anstößige Schriften, zu lesen. Ich behaupte sogar, daß eine tiefe Unwissenheit, zumal bey unserm Geschlecht, viel eher zu entschuldigen und zu heben, als eine schädliche Kenntniss gefährlicher Bücher, die gleich einem schleichenden Gift, im Verstande und Herzen unheilbare Wunden zurücklassen.²⁰¹

Die Herausgeberin von Louise Gottscheds Briefen, Dorothea Henriette von Runckel, weist die schriftlichen Zeugnisse mit deren Veröffentlichung gerade nicht als solches Gift aus, indem sie in ihrer Vorrede ebenfalls auf die Gefahren durch eine bestimmte Art von Lesestoff eingeht: „Diesem Uebel habe ich abzuhelpen gewünscht, und eine Sammlung liefern wollen, die nirgends einen schädlichen Eindruck machen wird.“²⁰² Im Gegenteil sollen die Briefe zur Frauenerziehung und zur Entwicklung eines moralisch guten Charakters dienen.

Das beschriebene Ziel verfolgt eine Vielzahl der Autoren von zeitgenössischen Texten wie Luise Gottsched durch den Ausschluss von schädlichen Eindrücken. Dies kann, um noch einmal diese Möglichkeit aufzugreifen, anhand der Ohnmacht in der Fiktion oder der Erziehungsliteratur zur Darstellung kommen. Damit stellt sich der ohnmächtige Kollaps an die Seite von pädagogisch-didaktischen Schriften:

Conduct books, moral weeklies, and perhaps most important of all, the love-plots of the courtship novels depicted images of female modesty that came increasingly to be described in terms of artlessness, ignorance, innocence, and a “blankness of mind” as the ultimate repositories of female attractiveness.²⁰³

Die Abwehr gilt, z. B. im oben skizzierten Fall des „schamlose[n] Begehren[s]“²⁰⁴, nicht nur demjenigen, der unsittliche Absichten hat, sondern ebenso den Intentionen selbst. Es sollen die Tatsache, dass die Betroffene begehrt wird, sowie die Einsicht, was dieses Begehren beinhaltet, verborgen bleiben. Als Emotionsmedium gewährleistet die weibliche Ohnmacht nicht nur die Einhaltung und das Ausagieren des empfindsamen Codes, sondern bildet – richtig eingesetzt – ein aktives Element bei der Herstellung eines unbedarften und damit tugendhaften Wesens. Aus diesem Blickwinkel des bürgerlichen Naivitäts- und Passivitätsideals wird die zunehmende „Verweiblichung“

²⁰¹ Gottsched (1771/2), S. 29.

²⁰² Gottsched (1771/1), S. XII.

²⁰³ Zschirnt (1999), S. 53.

²⁰⁴ Heeg (2000), S. 27. Vgl. das Zitat auf S. 66 sowie Anmerkung 200.

der Ohnmacht über das Schwächeprädikat der weiblichen Physiologie hinaus plausibel. Die geistige Unbedarftheit der Frau ist innerhalb des empfindsamen Diskurses notwendig und, wie es Luise Gottsched oben ausdrückt, die tiefe Unwissenheit bei der Frau viel eher zu entschuldigen. Das Wahrgenommene wirkt, wie sie beschreibt, auf den Verstand und das Herz und steht so mit den Konzepten zu den Verbindungsmöglichkeiten der cartesischen Sphären von *res extensa* und *res cogitans* in der Anthropologie in Verbindung: „Intellekt und psychische Sinnlichkeit wurden im Bereich der neuen psychologistischen Erkenntnislehre im gleichen Sinne und im gleichen Ausmaß verflochten wie Seele und Leib im Bereich der Anthropologie“²⁰⁵. Im Zeichen der „allgemeinen Aufwertung der Sinnlichkeit“²⁰⁶ wirkt diese also bei der Erlangung von Erkenntnis mit. Die pädagogischen Schriften geben die verbreiteten Entwürfe wie gesehen wieder und reflektieren die Beteiligung der Wahrnehmung im positiven oder negativen Rekurs.

Die beschriebene, unter Umständen zu unterbindende Wirkungsbewegung auf die Psyche wie auf die Physis erörtern auf theoretischer Ebene der Empirismus bzw. Sensualismus besonders in Großbritannien und Frankreich. Beide philosophischen Ausprägungen bestimmen die Sinneserfahrung zur Grundlage der Erkenntnis und widersprechen damit rationalistischen Hypothesen. Als Quellen z. B. für die Ratgeberliteratur für Frauen sind sie nicht zu vernachlässigen. An zwei Schriften der empiristischen und sensualistischen Philosophie wird die Aufwertung der Sinne im Folgenden erörtert. Besonders Condillac als Vertreter des französischen Sensualismus lehnt die Existenz von bereits vorhandenen Ideen in der Seele ab. Sie schaffen allerdings Raum für die in dieser Arbeit verfolgten Ambivalenzen der weiblichen Ohnmacht in der Literatur.

3.1. Sinnlichkeit und Verstand in Empirismus und Sensualismus

Bereits am Ende des 17. Jahrhunderts rufen der dualisierende Schnitt bei Descartes und die Gleichsetzung von Seele und Denken, die aus rationalistischer und besonders logozentrischer Perspektive die körperliche Sphäre des Menschen in eine Abseitsposition befördert, eine weitreichende Reaktion der Erkenntnistheorie hervor: die Aufwertung der Sinne und des Empfindens. Dieser Schritt hat Auswirkungen auf die Literatur und die literarische Ästhetik der Empfindsamkeit sowie der folgenden

²⁰⁵ Kondylis (1981), S. 342.

²⁰⁶ Kondylis (1981), S. 393.

Epochen. Ebenso ermöglicht er die Konnotation der weiblichen Ohnmacht mit geistiger Tugend, sobald bestimmte Eindrücke nicht zum Bewusstsein gelangen. Locke steht als Vertreter des englischen Empirismus mit seinem „Essay concerning human understanding“ aus dem Jahr 1690 paradigmatisch für die Entwicklung des Körperverständnisses im 18. Jahrhundert. Den Vorgang der Erkenntnis oder der Erfahrung sieht Locke aus zwei Komponenten zusammengesetzt, aus der *sensation* und der *reflection*. Empfindung, hier nicht als Gefühl, sondern als Perzeption eines äußeren Impulses verstanden, und Reflexion stellen die Voraussetzungen für die Vorstellungen (*ideas*) des Menschen dar. Diese werden zu einem Teil durch die sinnliche Wahrnehmung hervorgerufen, zumindest wenn es sich um einfache Ideen handelt: „This great source of most of the ideas we have, depending wholly upon our senses, and derives by them to the understanding, I call sensation.“ [HU I, S. 83] Damit versorgen die Sinne die Seele mit Impulsen, aus denen dann die Vorstellungen entspringen können: „The soul begins to have ideas, when it begins to perceive.“ [HU I, S. 86] Ferner liefern ebenso innere Prozesse Anstöße zur Erkenntnis, die Locke als „another set of ideas, which could not be had from things without“ [HU I, S. 83] begreift und die komplexe Ideen ermöglichen: „All our complex ideas, except those of substances, being archetypes of the mind’s own making“. Dabei ist die Unabhängigkeit dieses Vermögens zu betonen: „all our complex ideas [...] are combinations of ideas which the mind by its free choice puts together“ [HU II, S. 386]. Reflexion und Empfinden tauchen bei Locke also noch konzeptionell getrennt auf. Beide fungieren zwar als Erkenntnisquellen, zugunsten der Reflexion und des selbsttätigen Geistes nimmt er jedoch durchaus eine Hierarchisierung vor.

Weitreichenden Einfluss auf die Aufwertung der Sinnlichkeit übt er damit fraglos bereits aus, und in der Mitte des 18. Jahrhunderts überbrückt Condillac in Frankreich mit seiner Spielart des Sensualismus die Trennung von Reflexion und Sinneswahrnehmung bzw. -empfindung. In seinem „Versuch über den Ursprung der menschlichen Erkenntnisse“ von 1746 (frz. „Essai sur l’origine des connaissances humaines“) beschreibt er die Ideen (Vorstellungen) als Produkte der Seelentätigkeit, also des Verstands bzw. der Psyche. Dabei stellt sich die Seele dar als „genauso abhängig von den Sinnen geworden, wie wenn diese die physische Ursache dessen wären, wofür sie nur der Anlaß sind; und es gibt für die Seele keine anderen

Erkenntnisse mehr, als die durch die Sinne vermittelten.“²⁰⁷ Die sinnlichen Wahrnehmungen des Menschen bilden so nicht nur „seine ersten Gedanken“ [UE, S. 65], sondern die „Empfindungen und die Seelentätigkeiten sind deshalb das Material aller unserer Erkenntnisse.“ [UE, S. 66] Weitere Ursachen für Verstandestätigkeiten, wie sie Locke anführt, sind in Condillacs Theorie nicht enthalten. „Sollte man also nicht die Hypothese der eingeborenen Ideen (Vorstellungen) aufgeben [...]?“ [UE, S. 69], fragt er schließlich und macht damit die Erfahrung und die Reflexion vom sinnlichen und körpergebundenen Erleben abhängig. Zedler schließt sich diesem Muster an, wenn er angibt: „unsere Seele hat alle ihre Begriffe, welche das Object ihrer Gedanken sind, von der äusserlichen Empfindung“²⁰⁸.

Acht Jahre später, im Jahr 1754, erscheint Condillacs „Abhandlung über die Empfindungen“ (frz. „Traité des sensations“), in der er an einer Statue sein berühmtes Gedankenexperiment exerziert und dieser nach und nach alle menschlichen Sinnesorgane verleiht.²⁰⁹ Dabei verdeutlicht er, wie die menschliche Wahrnehmung allmählich die *tabula rasa* des Bewusstseins besetzt und letztere grundsätzlich frei von den zitierten inneren Ideen ist. Wenn Empfinden also Erkenntnis bedeutet, so schützt der Ausfall des Bewusstseins vor unerwünschtem Wissen. Ohne Wahrnehmung, so führt Condillac aus, ist keine Erkenntnis möglich: „Die Gegenstände würden zwecklos auf die Sinne einwirken und die Seele erhielte niemals Kenntnis von ihnen, wenn sie nicht ihre Wahrnehmung besäße. Folglich ist der erste und geringste Grad der Erkenntnis das Wahrnehmen.“ [UE, S. 75] Dies birgt jedoch Gefahren, da sinnliche Rezeptivität auch zur Erkenntnis führt, wenn die oder der Betroffene keine Erinnerung an seine Eindrücke hat. Damit schließt der Autor,

daß wir die meisten unserer Wahrnehmungen gar nicht berücksichtigen können, nicht etwa, weil sie ohne Bewußtsein geblieben wären, sondern weil wir sie einen Augenblick später vergessen haben. Es gibt also keine Wahrnehmungen, von denen die Seele keine Kenntnis nimmt. [UE, S. 79]

Der Prozess der Erkenntnis bzw. der Wahrnehmung verläuft also stets über das Bewusstsein, die Inhalte können jedoch im Folgenden vergessen oder verworfen werden. Condillac lehnt so die Vorstellung einer Wirkung von unbewusst Wahrgenommenem auf den Menschen durch eine rein seelische Perzeption ab. Was zwar zur

²⁰⁷ Condillac (2006), S. 67. Im Folgenden zitiert mit „UE“ und Seitenzahl.

²⁰⁸ Zedler (1996), Spalte 1061.

²⁰⁹ Vgl. Condillac (1791).

Aufmerksamkeit gelangt, dann jedoch wieder dem Vergessen anheimfällt, kann keine Wirkung mehr ausüben: „Nun sind aber Wahrnehmungen von dem Moment an, in dem sie vollständig vergessen sind, wie nie dagewesen.“ [UE, S. 78] Dabei schließt er sich ausdrücklich Locke an und grenzt sich von denjenigen Philosophen ab, die „so sehr ihren Prinzipien verhaftet [waren], daß sie Wahrnehmungen in der Seele annahmen, von denen diese niemals Kenntnis erhält“ und bezieht sich damit auf „[d]ie Cartesianer, die Anhänger von Malebranche und Leibnitz“ [UE, S. 75].

3.2. Das Unbewusste und das Nicht-Bewusste

Mit dem Rückgriff Condillacs auf die philosophischen Autoritäten des 17. Jahrhunderts ruft er auf, was Schiller in seinem „Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ aus dem Jahr 1780 mit dem „System der dunklen Ideen“²¹⁰ umschreibt. Was sich dem Bewusstsein, der Introspektion und der Kontrolle des Subjekts entzieht, kann im leibnitzschen *fundus animae*, auf dem Grund der Seele, zur Wirkung gelangen. Von dort bahnt es sich in pathognomischer Wendung wiederum seinen Weg nach außen auf die physische Oberfläche.²¹¹ Die Zuordnung des Dunklen durch Schiller beschreibt zum einen die Uneinsehbarkeit dieser Ideen in der Seele und eröffnet zum anderen eine kritische Perspektive auf sie. Dementsprechend werden sie als mögliche Ursache für „einschlägige Laster, für Trägheit, Neid, Habsucht, Wollust und Eitelkeit“²¹² betrachtet und müssen dann „mit einem Vermeidungsgebot versehen“²¹³ werden. Entsprechend betonen die philosophischen Theorien zum Unbewussten in vielen Fällen den moralisch fragwürdigen Charakter des für die Vernunft Unzugänglichen. Im Kontext des Natur- und Natürlichkeitsbegriffs sind die nicht intendierten Emotionen und Impulse jedoch durchaus positiv besetzt, wie zu sehen war. Im Kontrast dazu schließen die Vorbehalte gegenüber dem Unbewussten an die pathologischen Implikationen des Affekts an. Sie verdeutlichen dessen mehrdimensionalen Charakter, der auch der Ohnmacht inhärent ist und der bei ihrer literarischen Umsetzung ausgespielt werden kann.

Ernst Platner, der für die gemeinsame Betrachtung von Physis und Psyche aus einer umfassenden anthropologischen Sicht auf den Menschen plädiert, verwendet in seinen „Philosophischen Aphorismen“ von 1776 für das Konzept der nicht bewussten

²¹⁰ Schiller (1962/1), S. 60.

²¹¹ Vgl. zur Begriffsdefinition sowie zur Begriffsgeschichte des Unbewussten Mies/Brandes (1999).

²¹² Bezold (1984), S. 23.

²¹³ Behrens (1994), S. 566.

menschlichen Sphären den Begriff „das Unbewußtseyn“. Damit bezieht er sich auf das Bewusstseinskonzept bei Wolff und entwickelt einen Gegenpol zu den „klare[n], oder deutliche[n] Vorstellungen“²¹⁴. Wie Schiller charakterisiert er das Unbewusste als dunkel und verweist mit der frühen, wenn nicht sogar ersten Verwendung des Terminus auf eine traditionsreiche Entwicklung des Konzepts:²¹⁵

Die Hoffnung, mit Freuds eigener Spurensuche bei Schopenhauer enden zu können, so zentral er und sein Jahrhundert für die Entdeckungsgeschichte des Unbewußten [...] sind, erweist sich als ebenso illusionär wie die, im 18. Jahrhundert, bei Wolff, Crusius, Baumgarten, Sulzer, Platner, Lichtenberg, Lessing, Hamann, Herder, Kant, Goethe, Moritz... oder zuvor etwa bei Leibnitz einhalten zu können.²¹⁶

Die Quellen, auf die man sich bei der Geschichte des Konzepts und des Begriffs berufen kann, verdeutlichen, wie viele Anknüpfungspunkte das Unbewusste bietet. Entsprechend besteht eine Vielfalt an positiven wie negativen Implikationen, die ebenso für den weiblichen ohnmächtigen Zusammenbruch in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts gelten. Seine möglichen Bedeutungen entfalten sich nur unter Einbezug beider Horizonte des angenommenen Wirkungszusammenhangs der Seelenbewegungen auf die Physis. Ebenso spielen für die Rezeption von Ohnmachtstexten gleichermaßen die Konzepte des Natürlichen und des Unbewussten eine entscheidende Rolle. Es gilt dabei, Fragen etwa nach der natürlich gegebenen Abscheu gegenüber unsittlichem Verhalten oder unterschwelligen Wünschen zu stellen. Letztere schließt Condillac ohne die entsprechende vorhergehende Sinneswahrnehmung wie oben beschrieben aus. Er grenzt sich bei seiner Gleichsetzung von Reflexion und sinnlicher Perzeption von einer Traditionslinie der Seelenbeschreibung ab, die dem Unbewussten einen Platz einräumt. Mit der Ablehnung einer Verweildauer der nicht zur bewussten Wahrnehmung gelangten Impressionen entzieht er dem letzten Schritt dahin den Boden.

Die Vorstellung von nicht benennbaren Empfindungsspuren, wie sie Schiller und Platner darstellen, eröffnet jedoch eine literarische Perspektive, die die vom Ausfall betroffene Figur selbst im Unklaren über die inneren Ursachen lässt und einen Konflikt heraufbeschwören kann. Rudolf Behrens geht diesem Zusammenhang in seinem

²¹⁴ Platner (1776), S. 10. Dort heißt es weiter: „Im Zustande des Unbewußtseyns, entstehen aus Abwesenheit dieser Umstände, dunkle, d.i. merckmallose Vorstellungen.“ Vgl. außerdem zum Begriff des Unbewusstseins ders. S. 9, S. 79, S. 96.

²¹⁵ So geht etwa Kurt Joachim Grau von der erstmaligen Verwendung der Begriffe „bewußtlos“ und „Unbewußtsein“ bei Platner aus. Vgl. Grau (1922), S. 63: „Demnach darf Platner als Schöpfer des Wortes „unbewußt“ im wissenschaftlichen Sprachgebrauch bezeichnet werden“.

²¹⁶ Lütkehaus (1989), S. 10.

Aufsatz zum Unbewussten nach und beruft sich auf dieselben Quellen wie Condillac im Zuge seines Gestus der Zurückweisung. Der Grundgedanke weist dabei bereits in Freuds Richtung und lautet, dass unreflektierte Wahrnehmungen in der Lage sind, nicht bewusstes (auch körperliches) Handeln auszulösen:

Was nicht zum Bewußtsein gelangt, aber dennoch das Handeln des Subjekts weitreichend bestimmt, sind Sedimentierungen sensativer Wahrnehmung, die dem Bewußtsein entgehen, deren körperliche Reflexe aber dennoch als diffuse Empfindungen spürbar werden können. So wird der Körper zum Generator, zum Speicher und zum Artikulationsmedium verdeckter Steuerungsvorgänge, die das Subjekt in seiner Selbstreflexivität erheblich begrenzen.²¹⁷

Die erlangten Erfahrungen und ihre Verankerung in der Seele treten hier als potenziell rückläufig und wirkungsmächtig auf und verursachen spontane Aktionen. Das steigende Interesse der Anthropologie, der Philosophie wie auch der Kunst an diesen verborgenen Kräften trägt zu einem vielschichtigen Perspektivenwechsel bei, was sich z. B. in der Erkenntnistheorie und durch den maßgeblichen Einfluss Kants niederschlägt. Folgende Auffassung hatte noch im aufklärerischen Rationalismus vorgeherrscht: „Das Bewußtsein hält seine Objekte für von außen gegeben und glaubt sich durch sie affiziert“. Im Zuge der kritischen, sogenannten kopernikanischen Wende erhält der Gedanke jedoch Gewicht, „dass die Gegebenheit Schein ist und daß in Wahrheit das Subjekt seine Objekte selbst produziert.“²¹⁸ Das Unbewusste gewinnt damit insofern an Bedeutung, als ihm bei individuellem Erleben von Realität eine gestaltende Rolle zukommt. Mit dieser Entwicklung lassen sich auch in der Literatur Schwerpunktverschiebungen erkennen, die sich im bekannten Stichwort des Phantastischen und Abgründigen der Romantik äußern. Die Darstellungen der psychischen als auch physischen Verfassung des Menschen gründen in einem veränderten

auf den Sensualismus des 18. Jahrhunderts fußende[n] und in der Romantik ausgeprägte[n] Interesse am individuellen, schwachen und kranken, starken und gesunden, liebenden und sterbenden Körper, das – durch ethische, naturwissenschaftliche und sozialpolitische Denkmodelle unterschiedlichster Herkunft ergänzt – sich noch vor 1830 ausweitete zum (pseudo)wissenschaftlichen Interesse am Menschen als sozial determiniertem Gemeinschaftswesen, dessen Physis analog zur Psyche individuellen und gemeinsamen Gesetzmäßigkeiten gehorcht.²¹⁹

Deutlich werden die Neuerungen im Vergleich mit der Literatur des 18. Jahrhunderts, wo „Krankheit, Sterben, Geburt, Beischlaf, Essen und anderen kreatürlichen Abläufen,

²¹⁷ Behrens (1994), S. 565.

²¹⁸ Hartmann (1960), S. 124.

²¹⁹ Kleinau (1990), S. 186-187.

die weitgehend erst in den folgenden Jahrhunderten literarisch lizenziert werden,²²⁰ eher geringer Raum eingeräumt wird. Dieser Tendenz kommt eine Inszenierung von weiblicher Unfehlbarkeit und moralischer Integrität anhand des Ohnmachtsmotivs unter dem Ausschluss von Begehren und Sexualität entgegen, wenn sie an das Erkenntnis-konzept von Condillac anschließt. Hier würde die Ohnmacht als Erkenntnisschwelle und abschottender Mechanismus fungieren. Sie schließt so wesentliches Wahrnehmen ab dem Zeitpunkt des Zusammenbruchs aus und verhindert ungewollte Eindrücke. Ohne die der Seele inhärenten Ideen kann ein von Grund auf unbedarftes und nur reflektierten Inhalten zugängliches Wesen erhalten werden, das über das Bewusstsein zu seiner Prägung gelangt. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts thematisiert die Literatur jedoch zunehmend, was sich vielleicht nicht bewusst wahrnehmen lässt, das menschliche Handeln und Sein aber durchaus zu beeinflussen in der Lage ist. Unter dem Eindruck des anthropologischen Interesses am Unbewussten rekurriert sie auf unreflektierte Affekte und löst diese aus einem umfassenden z. B. tugendhaften Ganzheitsanspruch heraus. Empfinden, Gefühl und instinktives Handeln bilden dann nicht mehr nur einen homogenen Teil des Selbst, sondern ebenso ein fremdes und die Einheit gefährdendes Element. Als raffinierter inszenatorischer Griff kann sich dabei erweisen, dass gerade mit der Ohnmacht und der plötzlichen Bewusstlosigkeit das Unbewusste auch ungewusst bleibt.

4. Das Motiv der Ohnmacht und die Ästhetik des Unbewusst-Bewusstlosen

Die vorangegangenen Kapitel sind der Frage nachgegangen, wo sich der Raum für die behaupteten Ambivalenzen eröffnet, die in der literarischen Umsetzung der weiblichen Ohnmacht aufbrechen können. Das Motiv trägt also verschiedene Bedeutungsvarianten des spontanen Affekts in sich, die entweder individuell und gemeinschaftlich verträglich oder gleichsam problematisch sind. Dabei kommen ästhetische Elemente zum Tragen, die bestimmte Reaktionen bei den Rezipienten hervorrufen. Das folgende Kapitel widmet sich dieser Publikumperspektive und zieht dabei konzeptionelle Überlegungen zu den Effekten der Literatur heran. Die emotionale und affektive Anreicherung fiktionaler Texte ab dem 18. Jahrhundert gründet auf einer vielseitig poetologisch fundierten Wirkungsabsicht. In Alexander Gottlieb Baumgartens in zwei Teilen 1750 und 1758 veröffentlichten „Aesthetica“ ist diese eng mit dem Begriff des Unbewussten

²²⁰ Galle (1993), S. 112.

verknüpft. Er entwickelt darin die *cognitio confusa* bei Leibnitz, also diejenige Erkenntnis, die unterhalb der Apperzeptionsschwelle und jenseits des bewussten Erfassens durch *petites perceptions* stattfindet,²²¹ zum theoretisch-ästhetischen Konzept der sinnlichen Wahrnehmung im Anschluss an die Einbildungskraft bei Wolff weiter: „Die Ästhetik [...] ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.“²²² Danach können Vorstellungen oder Einbildungen aus einer vorgelagerten Empfindung entstehen, wobei deren Intensität und Deutlichkeit eine Rolle spielt sowie der zurückliegende Zeitraum. Für seine Ästhetik bestimmt Baumgarten diesen Zusammenhang von Empfindung und Erkenntnis dann zum Hauptgegenstand und unterzieht die Sinnlichkeit in diesem Bereich keiner notwendigen Kontrolle durch die ordnende Vernunft.²²³ „Die sinnliche Erkenntnis ist gemäß der nach ihrer Hauptsache gewählten Benennung die Gesamtheit der Vorstellungen, die unter der Deutlichkeit verbleiben.“²²⁴

Die *cognitio sensitiva* – um weiter an die Terminologie bei Leibnitz anzuschließen – stellt Baumgarten der *cognitio intellectualis* so nicht nur gegenüber, er wertet sie entscheidend auf. Dies führt etwa im Zuge von sprachskeptischen Entwicklungen in der Literatur ab der Mitte des 18. Jahrhunderts zur poetologisch untermauerten Betonung der sinnlichen Rezeption und ihrer emotionalen Wirkung.²²⁵ Als Grundlage dienen dabei wieder der Sensualismus und die dort verankerte Vorstellung einer Affizierung des Menschen über seine Sinne. Sie entfalten z. B. bei Lessing mit der Hervorbringung von Gefühlen wie dem Mitleid ihre Wirkung. Emotionale Unmittelbarkeit im Drama und damit der direkte Nachvollzug von seelisch-körperlichen Vorgängen durch das synästhetische Erleben des Bühnengeschehens bietet dafür die passenden Voraussetzungen:

Die Stärke des Dramas liegt in der Veräußerlichung eines Inneren, das auf vorbegriffliche Weise leidenschaftsimmanent dargestellt wie erkannt werden soll. Die Auszeichnung des Dramas vor den anderen Künsten besteht darin, daß es dies auf die am meisten vollständige und dank der Illusion und Täuschung am wenigsten bewußte Weise leistet.²²⁶

Schiller gibt daran anschließend in seiner 1784 gehaltenen Vorlesung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ als Vorteil im Sinne des bürgerlich

²²¹ Vgl. zur *cognitio obscura* bei Leibnitz ausführlich Adler (1988).

²²² Baumgarten (2007), S. 11.

²²³ Zur Einbildungskraft bei Wolff und Baumgarten vgl. Dürbeck (1998), besonders S. 36-47 und 182-195.

²²⁴ Baumgarten (2007), S. 21.

²²⁵ Vgl. zu Leibnitz Košenina (1995), S. 32, zur Sprachskeptis Bartl (2005).

²²⁶ Zeuch (1999), S. 78.

geprägten und anthropologischen Ganzheitsstrebens an: „Die Schaubühne ist mehr als jede andere öffentliche Anstalt des Staats eine Schule der praktischen Weisheit, ein Wegweiser durch das bürgerliche Leben, ein unfehlbarer Schlüssel zu den geheimsten Zugängen der menschlichen Seele.“²²⁷ Mit der Schulreferenz verdeutlicht er seine didaktische Absicht, praktische Anleitungen für das Gebaren und den Charakter der Bürgerinnen und Bürger anhand seiner Stücke zu liefern: „Das Theater formt Modelle des ästhetischen Handelns, das für das bürgerliche Selbstverständnis zunehmend an Bedeutung gewinnt. Mimesis wird zur Vermittlungsinstanz zwischen Innenleben und Öffentlichkeit.“²²⁸ Die bei Schiller formulierten geheimen Zugänge zur Seele eröffnen jedoch ebenso den Raum für Individualität und für von der Norm und den gängigen und gültigen Idealen abweichende Fallstudien (mit Blick auf das Thema dieser Arbeit im doppelten Sinn). Das ab der Mitte des 18. Jahrhunderts populäre naturwahre Spiel auf den Bühnen soll in diesem Zug für Authentizität und den individuellen Stil der Körpersprache werben. Es muss dennoch die artifizielle Methode des Schauspiels, also der Nachahmung, in Anspruch nehmen. „Es entsteht dabei die paradoxe Situation, daß die auf der Weltbühne öffentlich gemachte Künstlichkeit auf dem Theater eingesetzt wird, um dort für das allgemein geforderte Ideal der Aufrichtigkeit und Natürlichkeit mit artifiziellen Mitteln zu werben.“²²⁹ Es wird deutlich, welche wichtige Rolle natürliches und unverstelltes Verhalten in der Zeit spielt, was in Bezug auf die weibliche Ohnmacht bereits an mehreren Stellen angemerkt wurde. Auch im Falle des Theaters liegt ein inhärenter Widerspruch vor.

Schließlich kehrt man am Ende des Jahrhunderts und im Zuge der Weimarer Klassik wieder zur „klassische[n] Künstlichkeit“²³⁰ zurück. Die Dramatiker folgen dabei einem sich wandelnden Ästhetikverständnis und Wahrnehmungsbegriff. Der späte Schiller etwa sucht in seinem Vorwort zur „Braut von Messina“, in dem er die Rolle des Chors in der Tragödie erörtert, die Tragödie „von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren.“²³¹ In einem Brief an Goethe vom 26. Juli 1800 formuliert er ferner, der Dichter solle „es wagen, bei einem neuen Stoff die Form neu zu erfinden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten.“²³² Das romantische Theater wiederum wird sich vollständig von der *doctrine*

²²⁷ Schiller (1962/2), S. 95.

²²⁸ Gebauer/Wulf (1998), S. 217.

²²⁹ Košenina (1995), S. 17.

²³⁰ Ebd.

²³¹ Schiller (1980), S. 11.

²³² Schiller (1961), S. 176.

classique französischer Prägung entledigen und den ästhetischen Anspruch der poetischen Freiheit aufgreifen sowie weiterentwickeln.²³³ Merkmale der literarischen Epoche der Romantik sind außerdem ästhetische Autonomie und Ungebundenheit an die Realität, die ihren Anfang deutlich bereits mit Schillers Vorhaben der poetischen Freiheit und der formalen Flexibilität nehmen. Sie bilden die konstruktive und virtuose Seite des Begriffs des Unbewussten und verweisen auf eine Loslösung von der außerkünstlerischen Realität und den mit ihr verbundenen Bedingungen.

Kant ruft daran anschließend 1790 in seiner „Kritik der Urteilskraft“ die „Freiheit der Einbildungskraft“²³⁴ aus und lässt die Vorstellung des *commercium* zwischen Welt und Seele im Zeichen einer sensualistisch orientierten Wirkungspoetik hinter sich. Diese ist mit der konzeptionellen Abkehr von der naturnahen Darstellung verbunden. „An die Stelle der Urbild-Abbild-Analogie tritt ein Vermittlungsmodell, in dem die äußeren Sinnesdaten [...] dem Wahrnehmungsapparat durch ein Zeichen- und Symbolsystem vermittelt werden.“²³⁵ Die als paradox identifizierte schauspielerische Repräsentation von Natürlichkeit sowie der Ausdruck von Emotionen sind damit nicht mehr unbedingt in ihrer mimetischen und unmittelbaren Erscheinung von Belang, sondern fordern des Weiteren auch Reaktionen der Befremdung und der Uneindeutigkeit heraus. Auf gattungstheoretischer Ebene spiegelt sich dies etwa in der aufkommenden romantischen Formenvielfalt und der Ablösung von normativen poetologischen Forderungen wider. Textkonstruktionen bleiben in der Folge vermehrt unabgeschlossen und fragmentiert. Das anthropologisch gedachte Wirkungsprinzip der Rezeptionssituation verändert sich ebenfalls. Es findet keine lineare Bewegung der sinnlichen (und körperlichen) Einwirkung auf die Psyche bzw. die Seele und zurück auf die physische Oberfläche mehr statt. Stattdessen kommt es zu einer Isolierung der Einflusskanäle, indem das seelische Vermögen das Empfinden zu einem von deren Quelle unabhängigen „Universum“ umformt. Dies bedeutet nicht, dass dem Konsum von Literatur kein Effekt zugesprochen wird. Im Gegenteil gilt er als gleichermaßen schöpferisch wie die Produktion von künstlerischen Texten. Die genannte individuelle Welt geht durch die „Freiheit des psychischen Systems“²³⁶ aus dem Theater- oder Leseerlebnis hervor, wenn auch nicht analog zur rezipierten Vorlage.

²³³ Zur ästhetischen Reform bei Schiller und zu seiner Abkehr von der naturnahen Darstellung vgl. Borchmeyer (1984).

²³⁴ Kant (1968/2), S. 230.

²³⁵ Robert (2005), S. 143.

²³⁶ Robert (2005), S. 143.

Auffällig häufig macht die Literatur des 18. wie des 19. Jahrhunderts neben der dramatischen Gattung ebenso narrative Erzählformen für sich fruchtbar. Auch mit dem Roman will man den anthropologischen Überlegungen der Zeit gerecht werden und die „inneren“ Geschichten erzählen. Über den Einblick in die psychologischen Antriebe und durch das Miterleben der individuellen Entwicklungen der Figuren lässt sich identifikatorische Nähe problemlos herstellen. Jedoch erweist sich die Gebundenheit des Mediums an die Sprache bzw. an den Akt des Lesens aufgrund ihrer linearen Struktur als potentielle Störungsquelle beim Nachvollzug des emotionalen und affektiven Innenlebens:

Ob „sentimental“ oder nicht, die Gattungsbezeichnung „Roman“ ist in jedem Fall der Name für einen Konflikt zwischen dem Präteritum der Erzählung und dem temporalen Nirgendwo des Affekts, das mangels einer besseren Bezeichnung meist „Gegenwart“ genannt wird.²³⁷

Um diese temporale Sukzession zu durchbrechen und abrupte emotionale Wirkung und Unmittelbarkeit herzustellen, macht sich die Literatur der Zeit den Einschub von typographischen und syntaktischen Störimpulsen in den Lese- und Verstehensfluss zunutze: „Die Sprache [...] ist überfüllt mit Gedankenstrichen, Rufzeichen, Fragezeichen, erregten Interjektionen, Sätzen, die in der Mitte abbrechen.“²³⁸ Aufgrund ihrer weitgehenden Arbitrarität erwecken die Platzhalter in emotionalen Situationen den Eindruck einer affektiven Aufladung und lösen infolge dessen eine Zäsur aus, die die Rezeptionsbewegung kurzfristig unterbricht. Es erfolgt eine Umwandlung der Zeichen in Emotionssymbole, die in ihrer Intensität und ihrem unvermittelten Aufkommen das Erleben der Figuren nachvollziehbar machen. So kann der Text mimetische Präsenz herstellen und eine Annäherung an die phänomenale Wahrnehmung des Figurenaffekts und -körpers durch den Rezipienten erreichen. „Will [die Erzählung] auf Gefühlswirkung nicht völlig verzichten, muß sie das Mimetische in ihre Struktur aufnehmen, das Drama inkorporieren“²³⁹. Die verursachte Störung des Lese- und Imaginationsprozesses kann jedoch auch als solche ausagiert werden und einen emotionalen Einfühlungseffekt damit gerade verhindern:

²³⁷ Koppenfels (2007), S. 30.

²³⁸ Friedell (2007), S. 736.

²³⁹ Koppenfels (2007), S. 26.

At the same time [asterisks, dashes, meandering narrative and fragmentation] force the literary nature of the work on to the reader by indicating the inadequacy of the medium – language – in which, despite their intrusive presence, most of the business of the work is still transacted.²⁴⁰

Wenn sich das semantisierbare Zeichen im Einzelfall nicht oder nicht eindeutig einem Inhalt zuordnen lässt, übt seine Materialität einen antimimetischen Effekt aus. Es wirkt selbstreferentiell und führt dem Leser seine sprachliche Verfasstheit und heterogene Stellung im emotional aufgeladenen Text vor Augen. Eine solche Unterbrechung des ästhetischen Semantisierungsprozesses tritt dann als erlebte Ellipse hervor, die schließlich entweder selbst affektiv besetzt wird und so wieder eingehen kann in den mimetischen gefühlsgebundenen Wirkungsprozess, oder diesen unterbricht und Irritationen auslöst. Das Ohnmachtsmotiv in der Literatur, bei dem ein fiktionaler Schriftkörper bzw. auf der Bühne ein phänomenaler Körper beteiligt sind, liefert durch seine Kombination aus psychophysischer Freigiebigkeit und dem anschließenden regungslosen Ausfall die Voraussetzungen sowohl zur synästhetischen Übertragung des inneren Geschehens der weiblichen Figur, als auch zu dessen Zurückhaltung. Text und Aufführung können zum einen den auslösenden Schreckens- oder Ergriffenheitsmoment, zum anderen das folgende Fehlen der motorischen Fähigkeiten und der sinnlichen Wahrnehmung offenlegen, die als Lehrstelle evident werden. Dem Motiv ist damit eine Sonderrolle unter den gängigen fiktionalen Gefühlsdisplays zuzusprechen, die sowohl eine problemlose Anknüpfung an eine emotionsgeladene Kommunikation sowie an deren Störung ermöglicht. Es kann transportieren, was es selbst in sich trägt: Kohärenz und Ambivalenz. Bei Gefühlsbekundungen ohne die Komponente der Bewusstlosigkeit, wie z. B. beim Weinen, ist diese Doppelrolle so nicht gegeben. Aus anthropologischer Perspektive erscheint der ohnmächtige Leib der Frauenfigur dementsprechend: entweder als transparent von innen nach außen, oder als „temporäre Trennung von Körper und Geist“²⁴¹ und damit als Spaltung. Die Effekte, die das Publikum wahrnimmt, bilden für die Interpretation des ohnmächtigen Kollapses eine wichtige Komponente, etwa im Hinblick auf moralische Implikationen. Die literarischen Beispiele aus dem 18. und 19. Jahrhundert überprüfen im Zuge eines medialen Sprungs jeweils auf unterschiedliche Weise moralische Leitbilder auf ihre Umsetzbarkeit und ihre Konsequenzen hin. Bei der Rezeption der Werke findet das Publikum sowohl affirmative als auch zurückweisende Gestaltungsvarianten vor. Diese

²⁴⁰ Todd (1986), S. 6.

²⁴¹ Albers (2007), S. 379.

unterliegen immer entweder den inhärenten Brüchen der Ohnmacht (z. B. durch das Krisenerlebnis eines entstehenden Bürgertums, das psychophysische Ungleichgewicht, eine mögliche pathologische Ursache oder die Spuren des Unbewussten) oder deren Kohärenzen (etwa als Zeichen der authentischen und umfassenden Identität, der psychophysischen Durchgängigkeit im anthropologischen Sinn, der erstrebenswerten Empfindungsfähigkeit und Natürlichkeit oder der Zurückweisung von abzulehnenden Eindrücken).

Doch auch Texte vor der großen Konjunktur des literarischen Motivs lassen die genannten Charakteristika erkennen. Veranschaulichen wird dies ein einleitendes und zeitlich vorgelagertes Werk: Cervantes' „La fuerza de la sangre“ (dt. „Die Macht des Blutes“) aus dem Jahr 1613. In der Novelle brechen die Ambivalenzen der Ohnmacht am Ehrverständnis der Zeit auf, das neben der individuellen eine notwendige öffentliche Perspektive beinhaltet. Für die Texte des zweiten Teils dieser Arbeit stellt das Werk mit dem Element des sexuellen Übergriffs im ohnmächtigen Zustand ferner eine bedeutende Referenz dar, auf die etwa Kleist in seiner „Marquise von O....“ zurückgreift.²⁴²

²⁴² Vgl. Kapitel VI. / 4. zur Novelle.

V. Literarischer Prolog: Cervantes' exemplarische Novelle „La fuerza de la sangre“

Spanien erlebt im 18. Jahrhundert keine mit Frankreich, England oder Deutschland vergleichbare literarische Strömung der Empfindsamkeit. Der dominante Katholizismus mit seinen kirchlich geprägten Moralbegriffen und Verhaltensregeln verhindert den Transfer zum Herzen bzw. zum Affekt als Hort und Medium des gemeinschaftsstiftenden Gefühls. Diese Tatsache kann die Verbreitung des Ohnmachtsmotivs jedoch nicht verhindern, und noch vor seiner großen europäischen Konjunktur wird dieses in den Dienst der Verhandlung der weiblichen Tugend bzw. deren gesellschaftlich wirksamer Dimension, der Ehre, genommen.²⁴³ In der 1613 erstmalig veröffentlichten exemplarischen Novelle „La fuerza de la sangre“ von Cervantes begegnet der Leser einer weiblichen Hauptfigur, die einer Vergewaltigung zum Opfer fällt, jedoch den ihr so widerfahrenen Ehrverlust zu überwinden sucht. Den Ausgangspunkt des Konflikts bildet eine Ohnmacht, und durch sie kann die Protagonistin Leocadia wiederum ihre Unschuld beweisen. Bei ihren drei ohnmächtigen Ausfällen kommt das für die Ehre entscheidende Verhältnis von Geist und Körper zum Tragen und, damit verbunden, das Konfliktpotenzial, das dem psychophysischen Phänomen innewohnt. Cervantes stützt sich dabei auf eine frühneuzeitliche Anthropologie, in deren Rahmen der Körper die angreifbare andere Dimension des Geistes bildet. Besonders im Hinblick auf die weibliche Unschuld können sie in Konkurrenz zueinander treten. Der Autor stellt dieser körperskeptischen Perspektive jedoch eine optimistische Sicht auf den Menschen gegenüber, indem er den Körper zum Beweismittel der Unschuld aufwertet. Er weist damit auf empfindsame Bestrebungen voraus. Jedoch bilden die gesellschaftlichen Anforderungen an seine Hauptfigur den kritischen Punkt, an dem sich die Inkongruenzen der weiblichen Ohnmacht entzünden. Die Frau als Trägerin der Familienehre, die ihre körperliche und geistige Unschuld um jeden Preis bewahren muss, gerät so in Bedrängnis.

²⁴³ Trotz der konstatierten Unterschiede zu den literarischen Entwicklungen in anderen europäischen Ländern im 18. Jahrhundert kommen in Spanien die Themen z. B. aus England, Frankreich und Deutschland wie die Beziehung des Individuums zur Gesellschaft, die Freiheit des Subjekts, etc. ebenso zum Tragen und werden in der Literatur umgesetzt. So wird z. B. das spanische Theater im 18. Jahrhundert im Sinne einer klassizistischen Poetik als „escuela de moral y buenas costumbres“, also als Schule der Moral und der guten Sitten betrachtet und kann damit an das Ohnmachtsmotiv als Ort der Verhandlung von Tugend und Moral angeschlossen werden. Vgl. zur aufklärerischen Literatur in Spanien Ertler (2003), zum Theater Rodríguez Sánchez de León (2003), S. 1854. Auch in der spanischen Romantik findet das Motiv Verwendung, der die Analyse von José Zorrillas „Don Juan Tenorio“ im folgenden Teil dieser Arbeit Rechnung tragen wird. Zum Ehrbegriff in Spanien vgl. De Toro (1993).

Mit Leocadias Vergewaltigung – der Ursache ihrer individuellen und familiären Schande – zeichnet der Text ein deutliches Bild der vollständigen Bewusstlosigkeit und damit Teilnahmslosigkeit des Opfers. Während eines Spaziergangs mit der Familie trifft sie auf Rodolfo, der sie mit Hilfe seiner Freunde auf seinem Pferd verschleppt:

Arremetió Rodolfo con Leocadia; y, cogiéndola en brazos, dio a huir con ella, la cual no tuvo fuerzas para defenderse, y el sobresalto le quitó la voz para quejarse, y aun la luz de los ojos, pues, desmayada y sin sentido, ni vio quién la llevaba, ni adónde la llevaban. Dio voces su padre, gritó su madre, lloró su hermanico, arañóse la criada; pero ni las voces fueron oídas, ni los gritos escuchados, ni movió a compasión el llanto, ni los arañes fueron de provecho alguno, porque todo lo cubría la soledad del lugar y el callado silencio de la noche, y las crueles etrañas de los malhechores.²⁴⁴

Rodolfo fiel über Leocadia her, faßte sie in die Arme und floh mit ihr davon. Sie hatte nicht die Kraft, sich zu verteidigen; der Schreck nahm ihr die Stimme zur Klage, ja selbst das Licht der Augen, denn ohnmächtig und bewußtlos sah sie weder, wer sie wegtrug, noch wohin man sie brachte. Ihr Vater rief laut, ihre Mutter schrie, ihr Brüderchen weinte, die Magd zerkratzte sich das Gesicht; aber das Rufen ward nicht gehört, das Schreien nicht vernommen; das Weinen rührte nicht zum Mitleid, und das Gesichtzerfleischen war vollends ohne Nutzen; denn alles verschlang die Einsamkeit des Ortes, das tiefe Schweigen der Nacht und das grausame Herz der Missetäter. [FS, S. 134]

Ihren ohnmächtigen Zusammenbruch knüpft der Text wörtlich an den durch den Übergriff ausgelösten Schrecken und inszeniert ihn damit als Grenzerfahrung, die nicht in einem gewöhnlichen Rahmen kompensiert werden kann. Leocadia wird vom Affekt überwältigt. Sie ist nicht in der Lage, sich ihrer Sinne und ihres Körpers zu bemächtigen und sich zur Wehr zu setzen. In der Novelle erscheint dieser Kontrollverlust als subjektives Erleben, an dem die Leser partizipieren und das sie lückenlos nachvollziehen können. Das Versagen der Stimme sowie des Sehvermögens stellen bekannte Symptome dar, wie der Schrecken sind beide z. B. aus der Beschreibung bei Lukrez bekannt und bilden eine plausible, an medizinisches Wissen angelehnte Studie. Die „threats of disorder“²⁴⁵, die die Gruppe der jungen Männer für die Familie repräsentiert, schlagen sich damit im ersten Schritt in der verinnerlichten Wahrnehmung Leocadias nieder.

Auf innerfiktionaler Ebene bleibt es den zurückgelassenen Familienmitgliedern überlassen, das emotionale Geschehen nach außen hin ersichtlich zu machen. Ihre Gebärden können im Anschluss an Aby Warburg als Pathosformeln beschrieben werden. Sie sind konventionalisiert und stellen „als vorinterpretierter Kontext dann

²⁴⁴ Cervantes (1994), S. 684, im Folgenden zitiert mit „FS“ und Seitenzahl. Die deutschsprachigen Textstellen beziehen sich auf Cervantes (1970).

²⁴⁵ Saffar (1974), S. 129.

bereits eine bedeutsame Welt²⁴⁶ dar, bleiben im Text allerdings ungehört und ungesehen. Schreien, Weinen und Autodestruktion lassen sich anhand von Erfahrungswerten durch die Menschheitsgeschichte hindurch als Gesten der Verzweiflung decodieren. Leocadias Ohnmacht hingegen bildet kein Signal an die übrigen an der Szene beteiligten Figuren, sondern sie dokumentiert als Symptom des Schreckens den Verlust ihrer Kräfte und ihrer Reaktionsfähigkeit. Dabei kommt mit den kurzen aufeinanderfolgenden beschreibenden Sätzen kein Pathos auf, vielmehr nimmt die pragmatische Dimension des unmöglichen Nachvollzugs des Vorfalls, der Identität des Täters sowie des Ziels der Verschleppung durch ihre Bewusstlosigkeit die zentrale Stellung ein.

Hinweise auf die desaströse Folge der Entführung liefert der unmittelbar vorangehende Fauxpas der „deshonesta desenvoltura“, der „unanständige[n] Ungezwungenheit“ [FS, S. 683 / S. 133], mit der die Junggesellen in die Gesichter der Frauen blicken. Die wütende Reaktion des Vaters verdeutlicht, welche Bedeutung der Ehrverlust für die Familie hätte, und verweist auf die zentrale Stellung des Themas in der Novelle. Leocadias Verhalten erhält im Zuge ihrer Rolle als Trägerin der Ehre Relevanz. Bei einer unmoralischen, da willentlichen Beteiligung am folgenden sexuellen Übergriff wäre über den erfolgten Ruin der körperlichen Unschuld hinaus ihr reines Gewissen verloren. Damit kommt der leibseelische Konnex jenseits einer starken emotionalen Reaktion in Form ihrer Ohnmacht zum Tragen und muss in Relation gesetzt werden zur öffentlichen Meinung und zu dem Ruf nicht nur des Mädchens, sondern ihrer gesamten Familie. Im doppelten Rekurs auf den Verlust des Bewusstseins, der Wahrnehmung und der Körperkontrolle schließt der Text eine Komplizenschaft der Protagonistin noch vor der Vergewaltigung aus und versichert die Leserinnen und die Leser dabei in ihrem perspektivischen Miterleben. In den Armen Rodolfos sei sie „desmayada y sin sentido“, „ohnmächtig und bewußtlos“ [FS, S. 684 / S. 134, siehe Zitat oben], was als tautologisches rhetorisches Mittel und emphatische Versicherung zu werten ist, beinhaltet eine Ohnmacht doch schon *per se* das konstituierende Element der Bewusstlosigkeit. Als Definition des Begriffs *desmayarse*, also des in Ohnmacht Fallens, wird im „Tesoro de la lengua castellana o española“ etwa angegeben: „Perder

²⁴⁶ Port (2001), S. 231. Vgl. ebd., S. 229: „Im motivischen Sinne ist mit den „Pathosformeln“ ein Repertoire von „Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins“ bezeichnet, das in der bildenden Kunst und der Literatur der Antike entsteht, überliefert und in nachfolgenden Zeiten bei der Darstellung menschlicher Körper von den Künsten in je spezifischer Weise assimiliert wird.“

las fuerzas y el sentido“²⁴⁷, also der Verlust der Kräfte und der Sinne oder des Empfindens. Ähnlich, jedoch ausführlicher, verfährt das „Diccionario de autoridades“ der Real Academia: „Perder el sentido, privarse del conocimiento, quedarse insensible“.²⁴⁸ Der Ausfall der Sinne, des Bewusstseins und des Empfindens kommt dort zur Sprache.

Nach ihrem Erwachen versichert sich Leocadia selbst ihres unwillkürlichen Zusammenbruchs unter Aufbringung von sprachlichen wie körperlichen Kräften. Bewusste Abwehr und unbewusste Schutzlosigkeit werden gleichermaßen in der Szene in den Diskurs der Schuldlosigkeit eingeholt und die Verbindung mit der ausdrücklichen Zurückweisung des Fingierens hergestellt. Als der Täter Rodolfo erneut Anstalten macht, sich seinen Trieben hinzugeben nachdem er Leocadia zum Stillschweigen über seine Tat aufgefordert hat, setzt sie sich zur Wehr: „con más fuerzas de las que su tierna edad prometían“, „kräftiger, als von ihrem zarten Alter zu erwarten stand“ [FS, S. 686 / S. 138]. Sein abflauendes Begehren durch die Tritte und Schläge begleiten Worte, die Leocadias ohnmächtigen Anfall als authentischen und nicht verstellten auszuweisen suchen:

Desmayada me pisaste y aniquilaste; mas, ahora que tengo bríos, antes podrás matarme que vencerme: que si ahora, despierta, sin resistencia concediese con tu abominable gusto, podrías imaginar que mi desmayo fue fingido cuando te atreviste a destruirme. [FS, S. 687]

Als ich ohnmächtig war, hast du mich zertreten und vernichtet; jetzt aber, da ich Lebenskraft verspüre, sollst du mich eher umbringen als überwinden! Denn wenn ich jetzt bei wachender Seele ohne Widerstand deinen verabscheuungswürdigen Gelüsten nachgäbe, so könntest du dir einbilden, meine Ohnmacht sei verstellt gewesen, als du dich erfrechtest, mich zugrunde zu richten. [FS, S. 138]

Indem sie selbst die Möglichkeit des Fingierens eröffnet und auf äußerst aktive Art – mithilfe von Gewalt – ihre Tugend verteidigt, bemächtigt sie sich ihres eigenen Körpers und holt diesen in ihr Handeln ein. Wo sie nach dem Ausfall der Sinne ihre physische Unschuld ohne Gegenwehr verloren geben muss, stellt sie nun mithilfe einer selbst angeführten Ausschließungsgeste die psychophysische Verbindung wieder her, indem sie ihren Körper unter die Ägide des Bewusstseins und des Geistes stellt. Die Problematik des Geschehens bricht allein an der zeitgenössischen Ehrvorstellung auf. Sie weist einen öffentlichen Horizont auf, der eine durch die Reinheit des Geistes begründete Tugend ausschließt. Im Gegenteil wird der Frau in der Entstehungszeit von

²⁴⁷ Covarrubias (1995), S. 416.

²⁴⁸ Real Academia Española (1963), S. 195.

Cervantes' Novelle unter Verweis auf die verbreitete Säftelehre²⁴⁹ ein fortwährendes Ungleichgewicht der *humores* attestiert, das sich in einer monatlichen Kompensationsreaktion, der Menstruation, äußert. Der Blutüberschuss, so nimmt man an, fördere das weibliche sexuelle Verlangen. „Auslöser von sexuellen Handlungen konnten theoretisch nur Frauen sein. Diese mußten dann allerdings auch alle Folgen wie z. B. bei der unehelichen Schwangerschaft tragen.“²⁵⁰ Mit der Befürchtung, „que su desgracia se la habían de leer en la frente“, „man möchte ihr ihr Mißgeschick auf der Stirne lesen“ [FS, S. 690 / S. 143] trägt Cervantes' Protagonistin dem Zusammenhang von körperlich erfolgter Entehrung und öffentlichem Ursachenschluss, der „opinión“, Rechnung. Mit ihrer Schwangerschaft wird diese Gefahr noch verschärft. Der nach außen hin evidenten körperlichen Sphäre der Frau kommt die Beweislast der Tugend zu, und der Text verhandelt damit die Frage nach der Hierarchisierung von Körper und Geist bzw. Seele sowie das Verhältnis von Subjekt und Öffentlichkeit.

Der Rückzugs ins Private ist für die schwangere Leocadia unausweichlich, steht doch der Ruf des Mädchens sowie ihrer Familie auf dem Spiel: „advierte, hija, que más lastima una onza de deshonor pública que una arroba de infamia secreta“; „bedenke, meine Tochter, daß ein Lot öffentlicher Unehre schwerer drückt als zwanzig Pfund geheimer Schande“ [FS, S. 689 / S. 141], macht ihr Vater deutlich. Eine individuelle Interpretation des Ehrenkodex ist so unmöglich. Der Gang ins Kloster oder der Tod wären die in der Literatur durchaus verbreiteten Alternativen, die dementsprechend eine Undifferenzierbarkeit von Ehre und körperlicher Unschuld voraussetzen. Leocadia widersetzt sich den daraus resultierenden Konsequenzen, als sie beschließt, ihre Forderung nach der eigenen Ermordung durch Rodolfo zurückzuziehen und ihrem unbedarften und schuldlosen Bewusstsein den Vorzug zu geben. Die Ohnmacht nimmt in diesem Zug eine janusköpfige Funktion ein und ermöglicht es Rodolfo, sich Leocadias zu bemächtigen. Andererseits gewährleistet sie jedoch die Erhaltung des reinen Gewissens, das aus ihrer Sicht in der Lage ist, den physischen Verlust der Unschuld aufzuwiegen. An ihr bricht der Konflikt also gerade auf, der sich in der Verdeckung der Schwanger- und Mutterschaft Leocadias widerspiegelt. Der emphatischen Verteidigung der Authentizität ihres Ausfalls widerstrebt die Maßnahme,

²⁴⁹ Vgl. zur Säftelehre in der frühen Neuzeit in Spanien Hering Torres (2006), S. 157ff. sowie Kapitel III. / 1. dieser Arbeit zu den antiken Schriften zum Ohnmachtsphänomen.

²⁵⁰ Dinges (1998), S. 134. Vgl. außerdem Künzel (2003), S. 27 zum speziellen Fall der Ohnmacht: „[Die Vorstellungen der frühen Neuzeit] unterstellten der Frau bei aller Passivität, sogar im Schlaf und in der Ohnmacht die entscheidende aktive sexuelle Rolle, besonders, wenn es zu einer Schwangerschaft kam.“

sich im Haus ihrer Eltern zu verstecken, bis ihr Kind zur Welt kommt. Für ihr moralisches, auf dem christlichen Glauben gründendes Selbstbild stellt der aufrichtige Ausschluss ihrer bewussten Beteiligung an der Zeugung des Kindes ein elementares Element dar, die Maßnahme des Vertuschens muss sie dagegen aus gesellschaftlichen Zwängen heraus ergreifen.²⁵¹ Damit stellt sich Cervantes bereits dem Postulat der ganzen Frau, indem er im Rekurs auf die Ehrvorstellung, das herrschende Frauenbild und Individualität die Frage nach Körper und Seele und ihrer Harmonie und Hierarchie stellt. Die einzelnen Perspektiven konzipiert er als nicht vereinbar, da die sozialen Gegebenheiten eine einflussreiche und fragwürdige Macht bilden, die selbst Religion und Glauben nicht kompensieren können.²⁵²

Seine Protagonistin wird schließlich aus ihrer Isolation erlöst und findet durch die legitimierende Heirat mit Rodolfo den Weg zurück in die Gesellschaft. Ihr Festhalten am Leben als auch ihre privat ausagierte und von ihrer Familie anerkannte Tugendhaftigkeit erhalten damit ebenfalls Bestätigung. Letztlich mussten und müssen die rezipierenden Instanzen der Novelle jedoch entscheiden, ob sie Zeuge einer fiktionalen Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang und der exemplarischen Belohnung des reinen Gewissens geworden sind, oder ob Leocadias vom Ehrverständnis erzwungener Rückzug sowie der Tod und der Gang ins Kloster als Alternativen fragwürdige oder gar unzumutbare Maßnahmen darstellen.²⁵³ Ihre Ohnmacht bildet mit den Horizonten des Körpers und des Geistes ein konstitutives Element dieser Entscheidung, da sie den Ort der Entehrung und zur gleichen Zeit das Mittel zur Erhaltung der Unschuld darstellt. Letztere bindet Leocadia an einen zweiten ohnmächtigen Anfall zurück und lässt dabei

²⁵¹ Clamurro verwendet anschlussfähig an den dargestellten Zusammenhang den Begriff „fiction“ für die Maßnahme, Leocadias Sohn als ihren Neffen auszugeben. Vgl. Clamurro (1997), S. 150.

²⁵² Zur Sozialkritik in „La fuerza de la sangre“ vgl. auch Saffar (1974), S. 132-134.

²⁵³ Wie Cervantes in seiner Vorrede zu den Novellen angibt, hat er sie „ejemplares“ also beispielhaft oder in der deutschen Übersetzung auch moralisch genannt, da es keinen unter den zwölf Texten gebe, der nicht eine nützliche Lehre beinhalte („no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso“. Vgl. Cervantes (1994): *Obra completa II*, S. 431). In der „Fuerza de la sangre“ kann dieser lehrreiche Wert in der Belohnung für das Festhalten an der eigenen Tugend sowie für das Durchhaltevermögen der Protagonistin entdeckt werden. In der Sekundärliteratur gibt z. B. El Saffar an, die Novelle stelle eine „affirmation of faith in the harmony which beauty and virtue can produce“ dar (Saffar (1974), S. 128-129) und stellt weiter fest: „the union of Leocadia and Rodolfo is a hymn to the ultimate reconcilability of all things.“ Ebd. S. 136. In diesem Sinne argumentiert auch Casaldueiro, wenn er von dem „maravilloso equilibrio entre el pecado y su expiación“ (Casaldueiro (1962), S. 150) spricht, also von dem wunderbaren Gleichgewicht von Sündigen und Abbußen oder der „unión indisoluble“, dem unauflösbaren Bund (Ebd. S. 165). Im Kontrast dazu konstatiert Clamurro „troubling moral implications of the resolution“ (Ders. (1997), S. 149) und argumentiert mit den fehlenden Konsequenzen für Rodolfos Tat. Albers nimmt ebenfalls eine kritische Position ein und sieht in der letzten Ohnmacht Leocadias am Ende der Novelle den Gewaltakt präsent gehalten, der so „die Universalität des Glücks [...] infrage“ (Dies. (2007), S. 393) stellt. Im Anschluss an das Thema dieser Arbeit und das Aufbrechen von Konflikten in der Ohnmacht wird die hier vorliegende Besprechung den kritischen Stimmen folgen.

bereits einen Ausblick auf die Verknüpfung des Motivs mit der Moral im Sinne eines evident tugendhaften Wesens zu, die sich im folgenden Jahrhundert vollziehen wird: Ihr inzwischen siebenjähriger Sohn kommt nach einem Unfall zufällig in das Haus von Rodolfos Eltern. Seiner Mutter präsentiert Leocadia das Kruzifix, das sie aus dem Zimmer ihres Vergewaltigers entwendet hat. Dabei wird sie erneut ohnmächtig: „Diciendo esto, abrazada con el crucifijo, cayó desmayada en los brazos de Estefanía“, „Indem sie diese Worte sagte, sank sie, das Kruzifix an die Brust drückend, ohnmächtig Doña Estefanía in die Arme“ [FS, S. 693 / S. 147].

Abweichend von ihrer ersten Ohnmacht gibt es hier „keinen äußeren Schrecken, sondern eine innere Bewegung, die das physiologische Geschehen auslöst.“²⁵⁴ Mit der ausgesparten Beschreibung eines konventionellen Musters von allgemeiner Kraftlosigkeit, versagender Stimme und die Sinne ausschaltender Bewusstlosigkeit verlagert sich die Wahrnehmung von der ätiologischen Seite des Motivs stärker auf seine möglichen semiotischen Besetzungen hin. Die Frage der Macht, auch als ästhetische und von den Figuren und deren Handlungen unabhängige, wird so gestellt. Mit dem Kruzifix kann der dahinsinkende Körper zum Sinnbild gerinnen und zum Ort der ästhetischen Einschreibung werden, der sich durch semantische Mehrdimensionalität auszeichnet. Das Kreuz in Leocadias Hand erhält durch seine Rolle als Beweismittel Bedeutung – an sich genommen hat sie es, um nachvollziehen zu können, wohin sie gebracht wird.²⁵⁵ Diese Spur und die Konnotation des Nachweises gehen nun auf Leocadias emotionale Ergriffenheit, ihren Zusammenbruch und den ohnmächtigen Leib als Medium über und dienen als Beglaubigung ihrer Unschuld und der Identität ihres Sohnes. An die Perspektive des Publikums schließt diejenige Doña Estefanías an, und das körperlich-seelische Erleben der Protagonistin wird zweitrangig. Vielmehr erhält der kommunikative Charakter auf innerfiktionaler Ebene Relevanz, der seine Wirkung nicht verfehlt und Rodolfos Mutter zum Handeln animiert. Die besondere Funktion dieser Konstellation der Entäußerung und der emotionalen Involvierung (sowohl der Betroffenen als auch der außenstehenden Figuren) weist bereits auf einen empfindsamen Code hin sowie auf die Tugend und die Aufrichtigkeit der Protagonistin. Dem Körper haftet dabei nicht mehr allein die fatale Rolle des Ortes des sexuellen Übergriffs und der Visualisierung der Entehrung an, sondern er wird zum Wahrheits-

²⁵⁴ Albers (2007), S. 385.

²⁵⁵ Zum Kruzifix vgl. z. B. Teuber (2006), S. 97-106, der für eine Lektüre der Novelle als Verschränkung von religiös-sakralen und weltlichen Texten plädiert. Damit wäre ein symbolischer Ringschluss mit der Ohnmacht und der Tugend als nicht gesellschaftliche, sondern göttliche Instanzen vollzogen.

signal auch der Außenwelt gegenüber. In der privaten Austauschsituation der beiden Frauen und jenseits der öffentlichen Kategorie der Ehre treten auch die Ambivalenzen der Ohnmacht in den Hintergrund. Darüber hinaus geht der Kollaps in ein Bild von Tugendhaftigkeit und Unschuld ein. Die Aussicht, das Urteil der Gesellschaft mit einer Heirat von Täter und Opfer zu überwinden, droht jedoch an Rodolfos mangelnder Moralität zu scheitern: Er schränkt sich nach seinem Übergriff nicht ein und reist nach Italien, um ein vollständiger „*caballero*“ oder Kavalier zu werden, wo er weiterhin ein ausschweifendes Leben führt. Mit seiner Ohnmacht am Ende der Novelle schlägt seine Gewalttat jedoch auf ihn zurück. Seine Mutter führt ihm Leocadia als vermeintlich unbekannte Braut vor und inszeniert das begleitende Abendessen als Ehestiftungszeremonie. Als Rodolfo sein Opfer erkennt, stürzt er ohnmächtig zu Boden. Für ihn wird der Zusammenbruch damit zu einem Beweismittel seiner Schuld – im Kontrast zu Leocadia, deren passive Rolle sich herausstellt. Sie fällt parallel zu ihm ein drittes und letztes Mal in Ohnmacht und kann sich damit dem Schauspiel des unbelasteten Kennenlernens entziehen. Die bewusstlosen Körper symbolisieren die Ambivalenzen und Unvereinbarkeiten, die die Vergewaltigung als auch der Umgang mit den Folgen mit sich bringen. Optimismus (gegenüber dem moralisch agierenden Leib, der Rodolfo seine moralischen Verfehlungen spüren lässt) und Pessimismus (gegenüber der kontrastierenden gesellschaftlichen Ansprüche an Frau und Mann) stellen sich hier dar.

Die beiden letzten erläuterten Ohnmachten Leocadias lassen deutliche Unterschiede im Hinblick auf die ätiologisch und prozessual geprägte Darstellung des einleitenden Zusammenbruchs erkennen. Vergleicht man weiter die Folgen der einzelnen Vorfälle, so wird eine dialektische Struktur ersichtlich, die im direkten Zusammenhang mit dem Tugendverständnis der Hauptfigur und den Anforderungen der gesellschaftlichen Interaktion steht: „the two states of Leocadia’s identity: an initial state of shame, occlusion, and marginality; at the end, a state of restored honor, full recognition, and authenticity.“²⁵⁶ Wie gesehen zieht Cervantes‘ Hauptfigur zwar einen Begriff der Ehre für sich heran, der nicht an Äußerlichkeiten, sondern an Absichten und das Bewusstsein gebunden ist, in der alltagspraktischen Folge kann sie jedoch ihr gewohntes Leben oder ihre Identität, wie es hier in Zitat heißt, nicht weiter aufrechterhalten. Die Beweiskraft des Kollapses stellt die ursprüngliche Balance vor den Augen Doña Estefanías wieder her, und die öffentliche Facette ihres tugendhaften Seins schließt an die individuelle an. Der in diesem Sinne antithetische Charakter der Ohnmacht in Cervantes‘ Novelle – als

²⁵⁶ Clamurro (1997), S. 158.

Ursprung des problematischen Unschuldverlusts sowie als deren Rehabilitierung – bringt verschiedene bereits erwähnte, z. B. mit den Ehrvorstellungen verbundene, Konflikte an die Oberfläche des Textes sowie des Figurenkörpers.²⁵⁷ Dabei macht der ohnmächtige Zusammenbruch ersichtlich, dass Geist und Körper sowie Gesellschaft und Individuum in der Zeit der cervantinischen Novellen einer Hierarchisierung unterliegen. Ferner eröffnet er eine optimistische Perspektive auf die weibliche Physis, die jedoch an ihre Grenzen zu stoßen droht. In Rodolfos Fall kommt diese Gefahr auch zum Tragen: Obwohl er seine Tat nicht als Anlass zur Reue nimmt und seinen privilegierten Status weiter auslebt, schlägt sie bei der Begegnung mit Leocadia im Haus seiner Eltern in Form einer Nahtoderfahrung auf ihn zurück. Weder Unschuldverlust noch Verbrechen lassen sich also in der „Fuerza de la sangre“ folgenlos individuell verhandeln. Die Maßnahme, die Heirat zur Legitimation der unehelichen Verbindung zu nutzen, muss den Rezipienten entsprechend ebenfalls als brüchige Prophezeiung erscheinen.

Die Ambivalenzen, denen diese Arbeit folgt, trägt die Ohnmacht bei Cervantes in sich. Gleichzeitig weist das Motiv, wie es der Autor in die Handlung einbringt, mehr als hundert Jahre vor seiner großen Konjunktur auf den Zusammenhang mit Tugend und Sittlichkeit voraus. Auch unter dem Vorzeichen einer frühneuzeitlichen Anthropologie, die eine deutliche Trennung von Körper und Seele voraussetzt, stellt der Text die Frage nach ihrer Verknüpfung und Harmonisierung, wenn die Protagonistin aufgrund der Bewusstlosigkeit an ihrer Unschuld festhält. Indem sich die Verknüpfung der Ohnmacht mit Moral, Weiblichkeit und einer umfassenden Leiblichkeit im Zuge der neuen Anthropologie im folgenden Jahrhundert festigt, verstärken ihre Ambivalenzen den Eindruck einer Dissonanz mit dem Idealbild.

²⁵⁷ Casaldueiro hingegen beschreibt die drei Ohnmachten Leocadias als Ausdruck der Einheit von Leocadia, Rodolfo und ihrem gemeinsamen Sohn. Vgl. Ders. (1962), S. 150-151. Albers spricht von einer „positiven Umdeutung der Ohnmacht und Schwäche als gleichwohl intentional nicht verfügbarer Freiraum des Subjektes, als Moment des Widerstandes (des ‚Bruches mit der Ordnung‘) gegenüber äußeren und inneren Dispositiven der Kontrolle und Manipulation“ (Dies. (2007), S. 395). Damit stützt sie sich zum einen auf die beschriebene dritte und letzte Ohnmacht Leocadias, mit der sie der Inszenierung einer erneuten Begegnung mit Rodolfo durch Estefanía entkommen kann und verweist implizit zum anderen auf den hier argumentierten Ausschluss des Bewusstseins sowie die Rolle des Beweises.

VI. Literarische Ohnmachten im 18. und 19. Jahrhundert

Die Fragen nach dem individuellen Erleben und der öffentlichen Meinung sowie nach dem Verhältnis von Physis und Bewusstsein, wie sie Cervantes in seiner Novelle aus dem Jahr 1613 bereits stellt, erörtert die Literatur der beiden folgenden Jahrhunderte weiter. In der durch die Empfindsamkeit geprägten Zeit bilden der affektive Ausdruck des Schreckens und die Bewusstlosigkeit als Mittel zur Erhaltung der Tugend der „ganzen Frau“ Elemente eines natürlich sittlichen Gemüts, das das weibliche Ideal ausmacht. Dieses Modell thematisieren und verhandeln die Ohnmachtstexte, sie hinterfragen es jedoch ebenso und fördern seine Ungereimtheiten zutage.

Die folgenden sechs literarischen Texte aus dem 18. und 19. Jahrhundert werden im Anschluss an die Fragestellung dieser Arbeit, wo und wie die Ambivalenzen auftreten und welche Effekte sie auf die Rezeption ausüben, in den Blick genommen. Sobald Sprache und Schrift ein körperlich wirksames Phänomen vermitteln, so gilt es, die Form, in welcher dies geschieht, also die literarische Gattung, in die Überlegungen einzubeziehen. Das literarische Genre beinhaltet bereits unabhängig vom Inhalt spezifische Funktionen und Intentionen, und es bestimmt die Wirkung von transportierten Bildern mit. So ist beispielsweise der Briefroman an die Offenlegung der innersten Empfindungen geknüpft oder das bürgerliche Trauerspiel an die gesellschaftlichen Umwälzungen ab dem 18. Jahrhundert. Solche Voraussetzungen berücksichtigen die nächsten Kapitel im Hinblick auf das Ohnmachtsmotiv. Es ist dabei bereits möglich, erste Konfliktpotenziale zu identifizieren.

Aufgebaut ist der Textkorpus in zeitlicher Reihenfolge. Aufgrund dieser Strukturierung ergibt sich innerhalb der beiden Jahrhunderte die Betrachtung zuerst eines narrativen Textes und zwei folgender dramatischer Werke. Weiter bilden zwei Dramen des 19. Jahrhunderts den Abschluss der Analysen, die sich um einen germanistischen Kern aus vier Beispielen drehen und von einem englischen und einem spanischen Text flankiert werden. Den Anfang macht ein Briefroman von Samuel Richardson, bei dem die Absicht, eine Anleitung für ein tugendhaftes Leben zu liefern, bereits im Vorwort ersichtlich ist.

1. Die Ohnmacht im Briefroman: Nähe und Distanz von Erleben und Rezeption

Den ersten Text in der Reihe der weiblichen Ohnmachten aus der Zeit ihrer markantesten literarischen Präsenz bildet ein in vielerlei Hinsicht paradigmatisches Werk. Samuel Richardsons Briefroman „Pamela; or, Virtue rewarded“ aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und genauer aus dem Jahr 1740, übt sowohl auf das Motiv der weiblichen Ohnmacht als auch allgemein auf die empfindsame Literatur großen Einfluss aus.²⁵⁸ Im Sinne eines anthropologischen Interesses bildet das von Richardson gewählte Medium des fiktionalen Briefes einen idealen Zugang zu den inneren Vorgängen seiner namensgebenden Protagonistin. Er „zeichnet auf diesem Wege ein Porträt einer weiblichen Seele, das in seiner Subtilität und seinem Nuancenreichtum eine absolute Neuerung [...] nicht nur im englischen Roman darstellt.“²⁵⁹ Pamela muss sich gegen ihren aufdringlichen Hausherrn zur Wehr setzen, der schließlich sein unmoralisches Handeln begreift und bedauert und sie zu seiner Ehefrau macht. Ihre und die an sie gerichteten Botschaften dokumentieren ihren Leidensweg und den Sinneswandel ihres späteren Mannes.

[...] Richardson used the epistolary form to investigate the key problems and concepts of sentimentalism: the expression and moral implications of sensibility and the ideal of benevolence and social harmony. In addition he made the sentimental construction of woman a dominant motif and the minute recordings of emotional and physical states a central purpose.²⁶⁰

Die innere Verfassung der Figur kann durch das Schreiben und im persönlichen brieflichen Zeugnis als „Spiegel oder [...] Abbild der Seele des Schreibers“²⁶¹ evident werden. Pamela fügt ihrer selbst erlebten psychophysischen Entäußerung ein schriftliches Double hinzu und macht es für den Rezipienten nachvollziehbar, indem er sich in die Gefühlswelt der Autorin versetzen kann. Die Hamburger Kaufmannstochter Margarete E. Milow überträgt 1779 in ihren Lebenserinnerungen diese Abbild-Funktion auf ihr gesamtes Wesen, das sie schriftlich zu manifestieren, im Papier und der Schrift zu materialisieren und für die Nachwelt zugänglich zu machen sucht: „Du, lieber Mann

²⁵⁸ So wirkt Richardson z. B. auf die deutsche Romanproduktion, wie z. B. auf Sophie von La Roches „Fräulein von Sternheim“, ferner stellt er eine bedeutende Einflussgröße für das Schaffen G.E. Lessings dar. Zum Einfluss über Deutschland hinaus vgl. etwa Keymer/Sabor (2005), S. I: „Samuel Richardson's *Pamela* (1740) is often regarded as the first true novel in English and a landmark in literary history.“ Turner (1994) fügt hinzu: „Reception seems too mild a word for the Pamela craze that swept through eighteenth-century Europe and inspired emulation in virtually every medium.“ Vgl. dort S. 70.

²⁵⁹ Müller (1980), S. 155.

²⁶⁰ Todd (1986), S. 66.

²⁶¹ Müller (1980), S. 139. Vgl. dort auch die antiken Auseinandersetzungen mit dem Thema und die weiteren Entwicklungen in der Renaissance.

[...] hast ja doch kein ähnliches Bild von deiner Frau, laß dies mein Leben statt des Bildes dienen, es ist gantz ähnlich, gantz ich selbst, und als solches sey es dir immer werth. Es zeige Dir noch lange nach ihrem Tode Deine Marg. Elis. Milow.²⁶² Deutlich hervor tritt bei diesem Beispiel die Rolle des Empfängers, dem ein Nutzen sowie die Möglichkeit des dokumentarischen Nachvollzugs der individuellen Gemütszustände auch über den Tod der Verfasserin hinaus zugesprochen werden. Den Brief als Kommunikationsmittel konstituiert die Position des Gegenübers stets mit, ihm ist der Inhalt gewidmet. Damit erhält der (über die Schrift mediatisierte) Einblick in die intimen psychischen Zustände der schreibenden Instanz auch eine öffentliche Komponente.

„[T]he minute recordings of emotional and physical states“, wie es im Zitat oben zu Richardson und der Gattung des Briefromans, der *epistolary novel*, heißt, also die Fixierung und Erörterung von Gefühls- und Körperzuständen, muss jedoch eine Bedingung erfüllen. Die betroffene Figur kann dem Empfänger nur ihre Erfahrungen schriftlich mitteilen, wenn diese im Moment des Erlebens bei Bewusstsein ist und die innere und äußere Wahrnehmung nicht wie im Moment der Bewusstlosigkeit außer Kraft gesetzt sind. Beim ohnmächtigen Ausfall ist diese Voraussetzung nicht gegeben und eine direkte, aber auch nachträgliche Auseinandersetzung aus erster Hand unmöglich, da die Wahrnehmung temporär aussetzt. Berichtet werden können lediglich die sich unmittelbar zuvor und anschließend abspielenden Ereignisse sowie das Erlebnis des Zusammenbruchs. Sie lassen dann im Hinblick auf die auslösenden Empfindungen Aussagen über die Figur zu, in diesem Fall über Pamela. Was sich ihrer Kenntnis entzieht, müssen andere Figuren mithilfe von Botenberichten vermitteln. Sie können wiederum zur Glaubwürdigkeit der Berichtenden und Plausibilität der Geschehnisse beitragen, was bereits im Vorwort von Richardsons Roman zum Zuge kommt: „the following Letters [...] have their Foundation in Truth and Nature“. [P, S. 3] Mit der individuellen, unmittelbaren und so glaubhaften Darstellung der erfolgreichen Zurückweisung von unsittlichem Verhalten, dem abschließenden gesellschaftlichen Aufstieg und der glücklichen Ehe Pamelas verfolgt der Autor mitunter ein didaktisches Ziel: Der Leser soll ein tugendhaftes und sittliches Leben als erstrebenswert erkennen. Dreh- und Angelpunkt dieses Vorhabens bildet die Vorbildfunktion seiner Protagonistin mit ihrer authentischen Moralität. Damit verbunden ist die Vorstellung, dass „nur eine Literatur, die keine ›bloße Erfindung‹ darstellt, [...] in der Lage [ist] und legitimiert, wirkliche

²⁶² Milow (1993), S. 13.

Sittlichkeit zu vermitteln.²⁶³ Indem Pamela selbst zu Beginn von „Virtue rewarded“ versichert, „a little History“²⁶⁴ zu ihrer Person zum besten zu geben, knüpft sie an diese Absicht, keine Fiktion zu produzieren an: „Pamela’s claim that she creates a history follows in the tradition of the eighteenth-century writers who seek to obtain a greater degree of credibility for their narratives by invoking an empirical bias to set against the idealizing impulse of romance.“²⁶⁵ Der Begriff der Geschichte ist hier also nicht im fiktionalen Sinn zu verstehen, sondern als faktenbasierter erzählerischer Nachvollzug der Ereignisse. Ferner soll Pamela ein realistisches Beispiel darstellen, das sich am wahren Leben orientiert. Individuelle Unmittelbarkeit und Authentizität, jedoch ebenso Distanz zum eigenen ohnmächtigen Kollaps zeichnen die briefliche Rekapitulation der affektiven Reaktionen der Protagonistin damit aus.

Nicht nur aufgrund der Einblicke in die menschliche Psyche stellt der Briefroman für Richardson das geeignete Medium für sein Vorhaben dar, sondern ebenso im Hinblick auf seinen sprachlichen Duktus, der seit der Antike mit Entformalisierung bzw. Entrhetorisierung und Personalisierung verbunden ist.²⁶⁶ In Abgrenzung zur populären Gattung des Abenteuer- oder Ritterromans misst der Autor der neuen natürlichen und realistischen Art des Schreibens eine bedeutende Rolle bei der Leserbildung zu. Im Englischen markiert die Zuordnung auf begrifflicher Ebene bereits die Unterscheidung der *novel* von der früheren *romance*. Ohne Phantastisches und Unwahrscheinliches zur Darstellung zu bringen und mithilfe der Reduzierung des barocken Musters opulenter *verba*, die sich nur auf wenige *res* beziehen, sollen nützliche und glaubhafte Inhalte transportiert werden. Ein Jahr nach dem Erscheinen von „Pamela“ legt Richardson diesen Konnex in einem Brief an den Autor und seinen Ratgeber Aaron Hill dar:

I thought the story, if written in an easy and natural manner, suitably to the simplicity of it, might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of romance-writing, and dismissing the improbable and the marvellous with which novels generally abound, might tend to promote the cause of religion and virtue. [...] [A]nd so Pamela became as you see her.²⁶⁷

²⁶³ Voßkamp (1971), S. 93. Vgl. auch speziell zu Richardsons „Pamela“ Hohendahl (1977), S. 35-37.

²⁶⁴ Richardson (2001), S. 200. In Folgenden zitiert mit „P“ und Seitenzahl.

²⁶⁵ Pierce (2001), S. 9.

²⁶⁶ Vgl. zur Schlichtheit und zum persönlichen Akzent des Stils Müller (1980).

²⁶⁷ Richardson (1964), S. 41. Im Deutschen wird im Anschluss an die englische Terminologie in Bezug auf frühmoderne Romanzen ab 1700 von „romantisch“ oder „romantic“ gesprochen, wenn Übertriebenes und Ausschweifendes thematisiert wird. Vgl. dazu Schanze (2008), S. 22.

Die genannten Stichworte Religion und Tugend finden ebenso Eingang in das Vorwort des Romans, in dem der fiktive Herausgeber der Briefe von und an Pamela damit einsetzt, seine Absichten für deren Rezeption zu formulieren. Diese sind etwa „to inculcate Religion and Morality“, „to paint Vice in its proper Colours, [...] and to set Virtue in its own amiable Light“, sowie „to give practical Examples [...] by the modest Virgin, the chaste Bride, and the obliging Wife“ [P, S. 3]. Die Begriffe des Einprägens (to inculcate), des Abbildens, indem ein Bild gemalt wird (to paint), des ins Licht Setzens (to set in [...] light) und des zur Verfügung Stellens von praktischen und damit individuell umsetzbaren Beispielen (to give practical Examples), vollziehen Teile des aufklärerisch-pädagogischen Programms nach. Abbildung und Einprägung stellen auch für die sinnliche Erkenntnis innerhalb der sensualistischen Philosophie die konstitutiven Elemente dar. Durch sie können sich Charakter und Herz in eine bestimmte Richtung entwickeln. Ferner schließt die Gemäldemetapher an die „*ut-pictura-poesis*“-Tradition an, die spätestens seit dem Ende des 17. Jahrhunderts in England starke Verbreitung findet und das „poetische Gemälde“ zur Grundlage der Dichtungstheorie erhebt. „Die Betonung des Visuellen in der Poesie hängt mit der empiristischen Hinwendung zur Wirklichkeit zusammen.“²⁶⁸ Sie schließt damit an das anthropologische Programm und die Vorstellung der gegenseitigen Einwirkung und Verknüpfung von Körper und Seele an. Fest mit dem Prozess des Verstehens ist die Lichtmetapher verbunden sowie mit der Vorstellung, durch Vernunft die Wahrheit zu beleuchten.

Anhand dieser Anleitung im Roman soll die vernünftige aber auch sinnliche Bildung auf theoretischer Ebene verhandelt und zu einem Element der alltäglichen Routine werden. Dem Menschen soll sie in seinem Wesen und seinem Handeln verändern. Im Laufe der einleitenden Passage wird deutlich, dass die Briefe in diesem Zuge Leidenschaften bei der Leserin oder dem Leser hervorzurufen suchen („to excite Compassion from proper motives“, „engage the Passions of every sensible Reader“ [P, S. 3]). Die Überführung dieser Erfahrungen in die Alltagswelt erfolgt dann wie gesehen über das Prinzip des Einprägens, sowohl auf rationalem als auch auf sinnlichem Weg. Weitere den Briefen vorangestellte Ausführungen scheinen dem Herausgeber nicht vonnöten, er beruft sich auf seine eigenen Empfindungen beim Durcharbeiten der Briefe: „Because [the Editor] can Appeal from his own Passions, (which have been uncommonly moved in perusing these engaging Scenes) to the Passions of Every one who shall read them with the least Attention [...]“ [P, S. 4] Eine Einschränkung ist

²⁶⁸ Fick (2004), S. 224. Vgl. außerdem dazu Brown (1993).

jedoch in Bezug auf die Leidenschaften enthalten, der „Man of Passion“ soll mithilfe der Briefesammlung lernen „how to subdue it“ [P, S. 3], also wie diese gebändigt oder unter Kontrolle gebracht werden können. Wie im Rahmen von vielen Natürlichkeitskonzepten in der Zeit liegt dieser Forderung die Idee der Balance zugrunde, und ein Übermaß an Emotionen ist dabei zu vermeiden. Das entsprechende Prinzip ließe sich wie folgt formulieren: „Zwar lösen nicht vernünftige Überlegungen die passenden Empfindungen aus, die Vernunft stützt die Empfindungen jedoch, indem sie sie sinnvoll ergänzt.“²⁶⁹

Die für den Lerneffekt wichtigen Gefühle treten auch über die Ohnmachtsanfälle der Protagonistin hinaus an die Textoberfläche. Durch ihre formale Ungebundenheit und die Nähe zur gesprochenen Sprache bieten die Briefe die Möglichkeit, Exklamationen sowie Unterbrechungen des Schreib- und entsprechend des Leseflusses zu integrieren. Oftmals übernimmt diese Funktion der im ersten Teil dieser Arbeit bereits angekündigte Gedankenstrich. Mit ihm kommen emotionale Überschüsse zum Ausdruck, die nicht durch Reflexion und Verbalsprache artikulierbar sind und die den Text anreichern. Sie verleihen ihm einen empfindsamen Charakter. Die Ohnmachten Pamelas sind im Anschluss daran nicht mehr nur als Emblem von Tugendhaftigkeit und Unschuld zu deuten, sondern als bewegender bzw. verändernder Moment, der Mitfühlen und -leiden durch die Leserschaft herausfordert. Diese Mischung aus intendiertem Hervorrufen von Gefühlen und Leidenschaften und dem Hinweis auf deren Gefahren sowie der Eindämmung der schädlichen Wirkungen wird auf ähnliche Weise auch auf Handlungsebene nachvollzogen. Das Zusammenspiel der zahlreichen durch Angst, Schrecken, etc. ausgelösten Zusammenbrüche Pamelas mit ihren schriftlichen Erläuterungen kann ihren Peiniger erweichen und ihren von ihm begehrten Körper auf seine Tugendhaftigkeit hin transparent machen und damit sublimieren.

Dieser Kanalisierungs- und Umwandlungsprozess spiegelt sich wiederum in der schriftlichen Darlegung der Ereignisse im Brief, die Albrecht Koschorke in seiner Monographie „Körperströme und Schriftverkehr“ erörtert.²⁷⁰ Bereits im Titel wird deutlich, dass bei der Verschriftlichung von Emotionen die Kanalisierung und Abfuhr von physischen Vorgängen eine Rolle spielt. Damit wird das auf den ersten Blick paradoxe Muster des Einbezugs des Körpers mit dessen gleichzeitiger Abwesenheit umsetzbar. Körperdominiert und zugleich der körperlichen Präsenz des jeweiligen

²⁶⁹ Hempel (2006), S. 16.

²⁷⁰ Vgl. Koschorke (2003).

Kommunikationspartners entzogen, können die gefühlsbetonten Schreibergüsse distanzierte Intimität und tugendhafte Vereinigung herstellen. „Die Lustbesetzungen strukturieren sich um; in stärkerem Maß als zuvor gehen nun Lust und Entfernung eine Art von Symbiose ein.“²⁷¹ Der hier verwendete Lustbegriff ist nicht moralisch verwerflich, da es sich um eine geläuterte Form handelt, die den Körper entsprechend der „flüchtigere[n], geistigere[n] Konsistenz“²⁷² der Affekte überwunden hat.

Im empfindsamen Kontext stellt die Vermittlung durch Schrift also kein Defizit dar. Die festgestellte Unmöglichkeit, im bewusstlosen Zustand die Ereignisse nachzuvollziehen, versucht Richardson ebenso in einer positiven Wendung einzuholen: Pamela äußert immer wieder ihr Unwissen bezüglich ihrer Zusammenbrüche und rekurriert damit auf ihre Unschuld und ihr unbelastetes Wesen. Anhand des Artikulierens der Lehrstelle kann Tugendhaftigkeit zum Bewusstsein der Leser wie auch des Hausherrn gelangen, ohne dass Pamela selbst davon Kenntnis erhält. Sie erwähnt nicht, dass ihr Gemüt frei von verwerflichen Erfahrungen ist – das würde die Kenntnis von eben diesen Erfahrungen erfordern –, sondern ausschließlich, dass sie nicht weiß, was bei den Übergriffen durch ihren Bedränger passiert, da sie rechtzeitig in Ohnmacht fällt. Das einleitend dargestellte von Luhmann beschriebene Paradox kann der Brief in der nachträglichen Erörterungsgeste so auflösen. Zusammen mit der Darlegung von psychophysischer Transparenz (mit der Verschriftlichung von inneren Zuständen), der Produktion von Nähe und Authentizität (durch das Genre des persönlichen Briefs im informellen Stil) sowie der Absicht der Verbesserung und Erziehung zur Tugend (durch die Vorführung einer modellhaften Figur) legt der Autor ein empfindsames Programm vor, das prinzipiell Ohnmachten ohne Ambivalenzen verlangt. Er versucht, den Beweis der eindeutigen Unfehlbarkeit und Tugendhaftigkeit seiner Figur durch ein scheinbar problemloses Verhältnis von Körper und Schrift zu erbringen. Dieses, und damit auch die einwandfreie Ohnmacht, gerät jedoch an seine Grenzen, wo die Literatur nicht nur der Erziehung dient, sondern als ästhetisches Medium auftritt und die Rezipienten als individuelle kreative Instanzen Zugang zum künstlerischen Prozess erhalten. Indem sich der fiktive Herausgeber selbst wie gesehen auf ein gemaltes Bild bezieht („to paint Vice in its proper Colours“ [P, S. 3, siehe Zitat oben]), ebnet er der dichterischen Bildlichkeit den Weg in seinen Roman. Innerhalb einer der zahlreichen Ohnmachtsszenen im Roman treten die Konsequenzen zutage.

²⁷¹ Koschorke (1994), S. 607.

²⁷² Koschorke (1994), S. 608.

1.1. Tugend, Schrift und Körper in Samuel Richardsons „Pamela; or, Virtue rewarded“

Der Titel von Richardsons zweiteiligem Werk beinhaltet bereits sein im Vorwort dargestelltes didaktisches Programm. Der Leser wird Zeuge, wie die vorbildliche Protagonistin (Pamela) für ihre Tugendhaftigkeit belohnt wird (Virtue rewarded). Außerdem kündigt der Text eine individuelle und psychologisch geprägte Perspektive mit moralischem Nutzen an, wie sie z. B. im anthropologischen Roman deutscher Prägung Verwendung findet.²⁷³ Vom Einzelfall der Hauptfigur gelangen die Rezipienten zum weiteren, allgemeingültigen und exemplarischen Referenzbereich der moralischen Vorbildlichkeit, die sich auszahlt. Das verbindende Wort „oder“ suggeriert eine Austauschbarkeit der beiden Elemente, die keinen Zweifel am positiven Ausgang der Geschichte für Pamela lässt. Sie steht für den Erfolg der Tugend, und dieser spricht für sie. Um ihren Hausherren Mr. B. zur Absage an den Libertinismus zu bewegen und eine auf gegenseitige Liebe basierende Ehe mit ihm zu schließen, muss sie seine unsittlichen Bedrängungen und Intrigen überstehen. Das Prinzip der Erprobung und Gefährdung der Unschuld zu deren letztendlicher Bestätigung bildet ein verbreitetes literarisches Mittel der Zeit: „Only after undergoing her trial could the sentimental object of adoration be elevated to her proper sphere.“²⁷⁴ Auch aus thematischer Sicht steht Richardson für einen Trend in der Literatur der Zeit, der im ersten Teil dieser Arbeit bereits angeführt wurde: die persönliche und gesellschaftliche Entwicklung der Frau, die z. B. pädagogische Schriften in der außerfiktionalen Welt verhandeln. Pamela bestreitet ihren Leidensweg begleitet durch Zusammenbrüche und das Schreiben von Briefen. Die stetig steigende Frequenz, in der beide produziert werden, spiegelt ihre Rolle als Motor dieser Entwicklung wider. Je eiserner die Protagonistin ihre Unschuld verteidigt, desto mehr qualifiziert sie sich zur Ehefrau eines höheren Stands. Als Abwehrreaktion gepaart mit Angst und Schrecken dokumentieren ihre Ohnmachten ihre moralische Verfassung. Ihr Sprechen und Schreiben, die auf unterschiedlichen zeitlichen Ebenen stattfinden, vollziehen diese Beweisgeste nach. Indem Pamela Werte christlicher Prägung verteidigt, ist ihr die Unterstützung Gottes sicher, und ihre Ohnmacht kann zum Schutz gegen den Angreifer dienen, der auf den Weg der Läuterung gebracht wird. Ambivalenzen bei der Darlegung des modellhaften Werdegangs, die sich an der Ohnmacht herauskristallisieren und die die Literaturkritik

²⁷³ Vgl. zum anthropologischen Roman in Deutschland z. B. Schings (1980) sowie Engel (1993), S. 91-102.

²⁷⁴ Flynn (1982), S. 100.

zu Sprache bringt, versucht Richardson bereits im Text aufzulösen. Er lässt seine Figuren Zweifel an Pamelas Unfehlbarkeit äußern und widerlegt diese mithilfe von perspektivischer Vielfalt und der Ausstellung von B.s pervertiertem Wertekosmos.

Strukturieren lässt sich der Text jenseits seiner vorgegebenen Zweiteilung anhand des Moments des Sinneswandels Mr. B.s. In der Folge verläuft das weitere Zusammenleben der beiden weitgehend konfliktfrei, und die Briefe Pamelas arbeiten sich an ihrer neuen gesellschaftlichen Rolle ab. Dabei erhält das Mädchen kaum mehr Gelegenheit zu einem ohnmächtigen Zusammenbruch. Nachdem sie den Status der Ehefrau erreicht und den gesellschaftlichen Aufstieg vollzogen hat, steht sie nicht mehr unter Beweisdruck. Zwar gelten fraglos auch für verheiratete Frauen spezifische Normen, die Sanktionierung durch die Ehe absorbiert jedoch teilweise die Handlungserwartungen. Entsprechend wird sich die Analyse auf den so definierten ersten Komplex konzentrieren und abschließend lediglich ein einzelnes Beispiel aus den weiterführenden Briefen anführen.

Pamelas zahlreichen Ohnmachten gehen fast ausnahmslos die Zudringlichkeiten Mr. B.s voraus. Er ist der Sohn ihrer ehemaligen Herrin, nach deren Tod die Protagonistin als Hausangestellte im Besitz der adeligen Familie bleibt. Seine unsittlichen Avancen quittiert sie mit deutlichen Reaktionen des Grauens sowie mit Angst und Schrecken. Sie erklärt sich in den Briefen an ihre Eltern sowie in ihren späteren Tagebuchaufzeichnungen nicht bereit, auf diese einzugehen. Bereits ihre Reaktion auf den ersten Bedrängungsversuch Mr. B.s verdeutlicht ihren Unwillen:

[H]e put his Arm about me, and kiss'd me! Now you will say, all his Wickedness appear'd plainly. I struggled, and trembled, and was so benumb'd with Terror, that I sunk down, not in a Fit, and yet not myself; and I found myself in his Arms, quite void of Strength, and he kissed me two or three times, as if he would have eaten me. – At last I burst from him, and was getting out of the Summer-house; but he held me back, and shut the Door. [P, S. 23]

Die unangemessene Distanzlosigkeit Mr. B.s in Form von Umarmungen und Küssen, die Pamela hier im Brief an ihre Eltern rekapituliert, bildet an dieser frühen Stelle des Romans den Beweis für die unmoralischen Absichten ihres Angreifers. Dabei markiert die Formel „Now you will say“ eine nicht nur subjektiv empfundene Überschreitung der sittlichen Grenzen, sondern einen objektiv evidenten unmoralischen Akt. Sie selbst muss die unerhörte Annäherung nicht bewerten, es bedarf nicht mehr als der Beschreibung des Umarmens und Küssens, die sie jedoch emphatisch mit einem Ausrufezeichen versieht, um so ihre eigene Bestürzung ersichtlich zu machen. Das

zuvor gegenüber dem Adligen gehegte ängstliche Misstrauen der Eltern („Oh! That fatal Word, that he would be kind to you, if you would do as *you should do*, almost kills us with fears.“ [P, S. 14]), muss nun der unumstößlichen Erkenntnis weichen. Sein Handeln transportiert sein Wesen deutlich und zweifelsfrei, „plainly“. Pamela überträgt dieses Prinzip auf sich selbst, indem sie ihre körperlichen Reaktionen nacherzählt, anstatt ihr Urteil zu versprachlichen: Sie setzt sich zur Wehr, zittert und sinkt betäubt zusammen. Unwillen und Angst als natürliche Konnotationen erschließen sich dabei dem Leser. Grauen und Schrecken lösen ihre Benommenheit aus, die sie ausdrücklich nennt und so hervorhebt („so benumb'd with Terror“). Pamelas Körper und seine affektive Expressivität nehmen so von Beginn an die Rolle eines Beweismittels ein. Der im Zusammenhang mit den folgenden Ohnmachten immer wiederkehrende Konnex von Angst, Schrecken und Grauen bei den Übergriffen auf die Protagonistin bilden den Nenner ihrer Tugendhaftigkeit und deuten sich hier bereits an. Dass es dabei nicht zu einem Ausfall der Sinne kommt, die bestürzende Wirkung jedoch durchaus mit „and yet not myself“ evident wird, kann auf pragmatische Überlegungen zurückgeführt werden: Sie könnte die weiteren unerhörten Küsse und die Rücksichtslosigkeit Mr. B.s nicht schriftlich nachvollziehen, hätte sie sie nicht zumindest im betäubten Zustand erlebt.

Denn trotz ihrer schwachen Verfassung lässt dieser nicht von ihr ab („he kissed me two or three times, as if he would have eaten me“). Mit der Metapher des Gefressenwerdens nimmt Pamela eine antizipierende monströse und gewalttätige Zuordnung Mr. B.s vor, die zugleich das von ihr empfundene Ausmaß der Gefahr für ihre Unschuld veranschaulicht. Ihr Vater hatte ihr zuvor noch geraten: „resolve to lose your Life sooner than your Virtue.“ [P, S. 20] Damit übersteigt ein sexueller Übergriff in seiner Tragweite für Pamela sogar den Tod. Die folgende, durch einen Gedankenstrich eingeleitete Selbstermächtigung („– At last I burst from him“) trägt dieser Bedeutung Rechnung und steht zugleich für das sich plötzlich entreißende Mädchen und den Bruch zwischen Benommenheit und Aktivität. Den Übergriff kann sie so abwenden. Nicht wörtlich konkretisierbar ist dieser Zusammenhang dann, wenn er an die Voraussetzung des nicht vorsätzlichen Handelns geknüpft ist und Pamela impulsiv vor den unmoralischen Avancen flieht. Wie eine Ohnmacht vollzieht sich dies unreflektiert und von Grund auf tugendhaft. Das typographische Zeichen komprimiert ihr Erleben und vermittelt es dem Publikum auf ebenso kompakte und unmittelbare Weise. Bei der Darstellung der moralischen Verfassung der Protagonistin spielen also sowohl der

Figurenkörper als auch der Schriftkörper eine entscheidende Rolle, nicht nur im Hinblick auf dessen sprachliche Vermittlungsfunktion.

Mit der emotionalen und affektiven Besetzung auch des Satzzeichens verschmelzen körperliche und schriftliche Reaktion in ihrer Impulsivität und stellen zur gleichen Zeit komplementäre Elemente dar. Sie bilden die Rückversicherung für das jeweils andere Element und setzen eine Bewegung der gegenseitigen Bestätigung in Gang. Als eine Einschränkung der Glaubwürdigkeit stellt sich jedoch heraus, dass allein Pamela die Beweise liefern kann: „Daß der introspektive Briefroman eine facettierte und nuancierte Charakterdarstellung besonders begünstigt und direkt wertende Erzählereingriffe ausschließt, wird für den um moralische Eindeutigkeit besorgten Autor zum Problem.“²⁷⁵ Indem der Brief die physische Expressivität transparent macht, also diese in ein Zeichen überführt sowie das emotionale und affektive Erleben der Protagonistin an die Schrift knüpft, sucht er jedoch seinen mangelnden Einfluss zu kompensieren und den Leser direkt in das Geschehen einzubeziehen. Außerdem bildet die Läuterung Mr. B.s ein Zeugnis für die Aufrichtigkeit Pamelas. Das tugendhafte Ineinandergreifen von geistiger und körperlicher Unschuld schützt sie vor dem Tod, da wie gesehen ihre Tugend eine höhere Priorität als ihr Überleben hat. Anhand ihrer Briefe stärkt und bestätigt sie ihre moralische Integrität und verteidigt sich außerdem aktiv selbst. Eine Gefahr stellen damit nicht nur die sexuellen Übergriffe B.s dar, sondern auch ein Schreibverbot, das sie fürchtet: „So I resolv'd to hide a Pen of my own here, and another there, for fear I should come to be deny'd, and a little of my Ink in a broken China Cup, and a little in another Cup; and a Sheet of Paper here-and-there among my Linen“ [P, S. 112]. Pamelas physische Reaktionen sollen zusammen mit dem schriftlichen Nachvollzug als nachahmungswürdiges Beispiel für die Leser dienen. Die dritte Kommunikationsform, die ihr zur Verfügung steht, das Sprechen, zahlt ebenso auf dieses Ziel ein und vervollständigt das umfassend tugendhafte Bild.

1.2. Sprechen und Handeln zwischen Täuschung und Selbstermächtigung

Zur Verteidigung ihrer Unschuld führt Pamela den Ungehorsam gegenüber Mr. B., wie er in der ersten Übergriffsszene ersichtlich wird, auf sprachlicher Ebene fort. Sie zeichnet aus, dass ihre Worte und ihre Taten zusammenfallen und sie beide nicht für die Täuschung instrumentalisiert. Zwar können sie nur in Form von schriftlichen

²⁷⁵ Engel (1993), S. 115.

Zeugnissen im Nachgang wiedergegeben werden, die Verifizierung von Pamelas Glaubwürdigkeit erfolgt jedoch stetig und wiederholt. Hingegen zieht sich die mangelnde Verlässlichkeit von Mr. B.s Äußerungen weiter durch den Text. Die Briefe stellen die Differenz zwischen seinem Sprechen und seinen Taten Pamelas durchgängigem authentischem Wesen gegenüber – dies beinhaltet sowohl die Übereinstimmung von Körper und Seele im anthropologischen Sinn, als auch von Unbewusstem und Reflexion auf moralischer Ebene. Die Folgen des oben beschriebenen Bedrängungsversuchs veranschaulichen den Kontrast. Als die Protagonistin im Anschluss aus dem Sommerhaus fliehen will, wird sie von B. zurückgehalten und die Tür vor ihr verschlossen. Er redet beruhigend auf sie ein: „And he said, I'll do you no Harm, *Pamela*; don't be afraid of me.” [P, S. 23] Es erschließt sich dem Leser deutlich, dass er Pamela entgegen seiner Aussage den größten Schaden zufügen will, der in ihrem Wertesystem vorstellbar ist. Indem er sie zuvor sogar im halb bewussten Zustand zu küssen versucht, gefährdet er ihre Ehre („and I found myself in his Arms, quite void of Strength, and he kissed me two or three times, as if he would have eaten me” [P, S. 23, siehe Zitat oben]). Seinen adeligen Stand, der aus der gesellschaftlichen Überlegenheit heraus moralische Verlässlichkeit voraussetzt und verlangt,²⁷⁶ untergräbt er damit selbst. Gegenüber der Angestellten Mrs. Jewkes bringt Pamela diese Perverbierung seines Adels zur Sprache: „Why, said [Mrs. Jewkes], what does he call Honour, think you? – Ruin! Shame! Disgrace! said I, I fear!“ [P, S. 123]

Auch in Bezug auf diesen Charakterzug der Figur Mr. B.s bildet die Protagonistin das diametrale Gegenstück. Ihr Herzensadel, also die vom sozialen Gefüge unabhängige tugendhafte Gesinnung, kommt zum Vorschein, als sie die gebotene Zurückhaltung eines Hausmädchens gegenüber ihrem Hausherrn missachtet. Um ihre Unschuld zu verteidigen und seine moralische Zweifelhaftigkeit abzustrafen, übergeht sie auf sprachlicher Ebene ihre ständischen Grenzen: „[Mr. B.:] Do you know who you speak to! I lost all Fear, and all Respect, and said, Yes, I do, Sir, too well! – Well may I forget that I am your Servant, when you forget what belongs to a Master”. [P, S. 23] Diese Selbstermächtigung im Dienst der Tugend ergänzt Pamelas affektive Reaktionen auf die unerhörten Annäherungen z. B. im Sommerhaus, die ihre Integrität verdeutlichen. „Richardson created heroines of integrity who raise themselves up by their own efforts to deal with their own destinies, not one-dimensional representations of sociological

²⁷⁶ Vgl. zur Implikation des Tugendhaften beim Adelsbegriff z. B. Pfeiffer (1995), S. 12: „In den spätmittelalterlichen Schriften der Mystiker gewinnt das Wort auch die Bedeutung ‘edle, tugendhafte Gesinnung, Vollkommenheit’.

problems.“²⁷⁷ Auch das Verfassen ihrer Briefe setzt Handlungsfähigkeit voraus. Sie stellt auf diesem Weg Verbindlichkeit für ihr Sprechen und ihr Tun her und schafft in ihrer Isolation von der Außenwelt ein Kompensationsmittel für die so unterbrochene Kommunikation. Allerdings ist an dieser Stelle die Behauptung einer selbstermächtigten Aktivität Pamelas einzuschränken. Der natürliche Charakter von pathognomischen Gesten im Sinne von Impulsivität und Unverfälschtheit muss gewahrt bleiben. Phänomene wie Zittern oder die noch genau in Augenschein zu nehmende Ohnmacht können nur authentisch sein, wenn sie unbewusst vonstatten gehen. Sowohl Pamelas sprachliche als auch ihre körperlichen Äußerungen werden jedoch im Laufe der Handlung deutlicher und intensiver. Dabei kommt die Verschränkung der beiden Sphären von Vernunft und Gefühl analog zu Schrift und Körper zum Tragen. Daran anschließend erreicht der Briefroman an folgender Stelle einen ersten Höhepunkt:

Sir, said I, you cannot be my late good Lady's Son: for she lov'd me, and taught me Virtue. You cannot then be my Master; for no Master demeans himself so to his poor Servant. He put his Arm round me, and his other Hand on my Neck; which made me more angry and bold, and he said, What then am I? Why, said I, (struggling from him, and in a great Passion,) to be sure you are *Lucifer* himself, in the Shape of my Master, or you could not use me thus. [P, S. 209]

Durch Pamelas Vergleich von B. mit dem Teufel knüpft sie sein Verhalten an ein christlich geprägtes Wertesystem an, dem eine uneheliche Verbindung widerspricht und in dem seine Missachtung der sozialen Stellung nicht akzeptabel ist: „You have [...] lessen'd the Distance that Fortune has made between us, by demeaning yourself, to be so free to a poor Servant.“ [P, S. 23] Auch sie muss daraufhin ihre Kompetenzen überschreiten, um der schwerer wiegenden Gefahr des Unschuldsverlustes entgegenzutreten. Sprachlich („no Master demeans himself so“, „*Lucifer*“), emotional („which made me more angry“, „in a great Passion“) und körperlich („struggling from him“) vollzieht dies der Leser nach. Damit beabsichtigt Richardsons Protagonistin jedoch nicht nur ihr eigenes Heil zu retten, sondern verteidigt eine überindividuelle Ordnung, in der sie nicht mehr ihrem *master*, ihrem Herrn, sondern ihren Eltern und Gott verpflichtet ist: „No, my dear Father and Mother, be assur'd, that, by God's Grace, I never will do any thing that shall bring your grey Hairs with Sorrow to the Grave. I will die a thousand Deaths, rather than be dishonest any way.“ [P, S. 15] Mit diesen Referenzen gewinnt ihr Kampf eine umfassende Tragweite. Die entsprechenden Ziele und Vorstellungen sind von ihrem beispielhaften individuellen Empfinden und Handeln

²⁷⁷ Flynn (1982), S. 135.

nicht zu trennen und nehmen eine übergeordnete Stellung ein: „As part of a Puritan tradition she reinterprets her subjective experience as part of a larger struggle of spiritual endurance elevating both her role and her record.”²⁷⁸ Auch Pamelas gesellschaftlicher Aufstieg ist dann als Adelung in einer größeren Dimension zu bewerten und kann auf ihre Tugendhaftigkeit zurückgeführt werden. Ihr Widerstand erhält eine irdische und damit materielle Belohnung, macht sich jedoch auch im moralischen und transzendenten Sinne verdient. Wenn Mr. B. am Ende des ersten Teils des Romans von „the guilty Tumults that my desiring Soul put me into, in the Hopes of possessing you on my own Terms” [P, S. 218] spricht, so schließen diese eigenen Bedingungen auch das Übergehen der sozialen Realitäten mit ein. Mit der Heirat werden sie unerheblich, bzw., wie zu sehen sein wird, zwar diskutiert, Pamela jedoch schließlich als des Aufstiegs würdig erachtet. Ihre Maßnahmen, sich zur Wehr zu setzen, erfolgen stets unter der Prämisse, die moralische Ordnung sowie ihre individuelle Unschuld zu verteidigen. Dieser Handlungsrahmen absorbiert die Missachtung der Standesgrenzen.

Unmittelbar vor dem Aufrufen des „Lucifer“ im Zitat erhält der Leser mit der Formulierung „in a great Passion“ einen Hinweis auf eine impulsive und affektiv gelenkte Reaktion Pamelas. Damit steht an dieser Stelle nebeneinander, was der Text immer wieder unter Beweis zu stellen sucht: Richardsons Hauptfigur agiert instinktiv richtig und gut und erhält göttlichen Schutz. Im unmittelbaren Zusammenhang mit diesen Konstituenten ihrer Tugendhaftigkeit steht die Ohnmacht. Auch sie bildet einen Baustein zur Verteidigung ihrer Ehre. Den ersten vollständigen Ausfall – also kein Niedersinken, das einer Ohnmacht nahe kommt – erlebt Pamela wieder im Zuge eines sexuellen Übergriffs. Dieses Mal kann sie sich jedoch befreien und rettet sich in einen angrenzenden Raum:

He then put his Hand in my Bosom, and the Indignation gave me double Strength, and I got loose from him, by a sudden Spring, and ran out of the Room; and the next Chamber being open, I made shift to get into it, and threw-to the Door, and the Key being on the Inside, it locked; but he follow'd me so close, he got hold of my Gown, and tore a Piece off, which hung without the Door. I just remember I got into the Room; for I knew nothing further of the Matter till afterwards; for I

²⁷⁸ Peirce (2001), S. 14. Wolff (1972) macht deutlich, dass der Begriff „puritanisch“ hier nicht im eigentlich religiösen Sinn zu verstehen ist, sondern sich auf die daraus abgeleiteten allgemein gesellschaftlichen Muster und Vorstellungen bezieht, vgl. S. 5: „When we speak of Puritanism in the eighteenth century, we are referring not to the religious movement of the sixteenth and seventeenth centuries – nor even solely to the dissenters who were the descendants of that tradition. We are identifying the social system, the family patterns, the attitudes towards oneself that were fostered by the religious ethic and which persisted after its death.”

fell into a Fit with my Fright and Terror, and there I lay, till he, as I suppose, looking through the Keyhole, spy'd me lying all along upon the Floor, stretch'd out at my Length; [...]. [P, S. 32]

Pamelas Empörung über die unkeuschen Absichten Mr. B.s und die Missachtung seiner Rollenverpflichtungen animiert ihre Kräfte, was jedoch nicht über die Gefahr, in der sie und ihre moralische Integrität sich befinden, hinwegtäuschen kann. „Fright and Terror“, Angst und Schrecken, übernehmen die Oberhand, übersteigen die körperlichen und geistigen Kräfte des Mädchens und führen zum Kollaps. Die Intensität des Zusammenbruchs erfährt dabei eine Steigerung. Wo sie zuvor noch dahingesunken war („I sunk down“), fällt sie nun bewusstlos nieder („I fell into a Fit“) und löscht damit ihre Wahrnehmung aus. Pamela kann nach dem Verschließen der Tür sogar nur annehmen („I suppose“), dass sie durch das Schlüsselloch beobachtet wird und dass sie damit das Objekt der Phantasien B.s darstellt. „Since she cannot comment on what she does not perceive, Pamela benefits not only from her naiveté, but from her lack of perception as well.“²⁷⁹ Das unüberwindbare Hindernis des verschlossenen Eingangs in den Raum zwischen ihr und ihrem Beobachter garantiert die Erhaltung ihrer psychischen und physischen Unschuld. Doch auch ohne diese Grenze kann Pamela einen Übergriff im ohnmächtigen Zustand, der Leocadia in Cervantes' Novelle sowie Kleists Marquise von O.... widerfährt, stets vermeiden. Dabei erkennt sie den Einfluss Gottes: „I [...] have Reason to bless God, who, by disabling me in my Faculties, enabled me to preserve my Innocence; and when all my Strength would have signified nothing, magnify'd himself in my Weakness!“ [P, S. 205] Sie mobilisiert ihre eigenen Kräfte und erhält dabei göttliche Unterstützung. Durch ihre „double Strength“, wie es im Zitat oben heißt, gelingt es Pamela zu flüchten und die Tür hinter sich zu verschließen. Dieses Zusammenwirken hat den gleichen Effekt wie die gegenseitige Bestätigung von Körper und Schrift: Indem Pamela im Glauben an die christlichen Werte Widerstand leistet, übt sie diese in der Praxis aus und erhält im Umkehrschluss die Bestätigung für deren Rechtmäßigkeit.

Der ohnmächtige Ausfall übt innerhalb ihrer Mission zum einen die Funktion einer Leerstelle aus, die moralisch einwandfrei ausgefüllt werden kann. Dies verdeutlicht die Formel des Nicht-Wissens („I knew nothing further of the Matter“ [P, S. 32, siehe Zitat oben]). Pamela vermeidet es mit dem Versagen ihrer Sinne, die unsittlichen körperlichen Aktionen Mr. B.s wahrzunehmen. Gott kann dann durch sie wirken, und

²⁷⁹ Brown (1993), S. 129-130.

die Frage nach unmoralischen Eindrücken erübrigt sich. Ferner wird an dieser Stelle erneut die Unterscheidung zwischen tugendhafter Selbstermächtigung und vorsätzlicher Manipulation ersichtlich. Indem auf Pamela göttlicher Einfluss wirkt, kann sie nicht willentlich handeln. Dem Verdacht des Fingierens ist so von vornherein der Boden entzogen. Ihr Ausfall erfüllt außerdem eine spezifische Abwehrfunktion, mit der sie in der Rückschau ihre Zusammenbrüche explizit verknüpft: „How narrowly I escaped, (it makes my Heart ache to think of it still!) by falling into Fits“. [P, S. 237] Setzt man die impulsive Angst mit dem Ergebnis des bewussten Kollapses in Kontrast zum reflektierten Schreiben und ordnet ihnen jeweils die Ebene der vergangenen Handlung sowie der nachfolgenden brieflichen Dokumentation zu, so lässt sich an diesem Satz exemplarisch der doppelte moralische Duktus nachweisen. „Still“, also noch immer beim Verfassen der Zeilen empfindet sie – wieder durch das Ausrufezeichen emphatisch aufgeladen – das Grauen, das sie in der Schlüssellochszene als „Terror“ befällt. Körper und Seele mit ihren bewussten und unbewussten Bereichen sind damit aus einem anthropologischen Blickwinkel gleichermaßen betroffen, und deren tugendhafte Verfassung spiegelt sich in der physischen Expressivität und in der Schrift wider. Der Körper tritt als Zeichen für die entsprechenden Emotionen und Attribute in den Vordergrund und seine Materialität wird so zum Verschwinden gebracht. Mit der Entdeckung der keuschen Liebe Mr. B.s erreicht diese Assoziation ihren Höhepunkt. Eine augenfällige Abweichung zur Inszenierung von Physis und Psyche in „La fuerza de la sangre“ liegt damit vor, wo deren Verhältnis problematisiert und als umkämpft ausgestellt wird. Die Frage nach der Möglichkeit einer „ganzen“ Frau im Hinblick auf Tugendhaftigkeit und Ehre wird bei „Pamela“ nicht mehr als solche gestellt, sondern deutlich mit der Verknüpfung von Leib und Sprache sowie dem göttlichen Einfluss beantwortet.

Die Auflösung des Körperlichen im Zuge der Rezeption des Texts und zugunsten der moralischen Unfehlbarkeit Pamelas gerät jedoch an ihre Grenzen, wo der Leser die Perspektive des Hausherrn vor dessen Sinneswandel einnimmt. Je heftiger seine Übergriffe und je unmoralischer seine Handlungen sind, desto deutlicher kommt Pamelas Standhaftigkeit zum Vorschein: „Das Erleiden von Gewalt bringt seelische Größe und moralische Kraft zu einem Anblick, der sonst verborgen geblieben wäre.“²⁸⁰ Entsprechend stellt sie der Text mit extremen Herausforderungen auf die Probe und zeichnet von B.s Absichten ein eindeutiges Bild. Dessen Betrachten des ohnmächtig

²⁸⁰ Reinhardt (2006), S. 370.

ausgestreckten Leibs („and there I lay, till he, as I suppose, looking through the Keyhole, spy'd me lying all along upon the Floor, strech'd out at my Length" [P, S. 32, siehe Zitat oben]) rückt dann nicht mehr die impliziten guten Charaktereigenschaften des Mädchens ins Zentrum, sondern lässt ihn in seiner sexualisierten Materialität zum ästhetischen Portrait gerinnen. Dass Mr. B. das Schlüsselloch zweckentfremdet und zum unerhörten Beobachtungsposten umfunktioniert, leistet diesem Effekt Vorschub: „The narrative thereby becomes a form of verbal portraiture which creates a series of visual illusions in the mind of the reader."²⁸¹ Elisabeth Bronfen führt in ihren Betrachtungen zur Ästhetik der toten Frau eine über die Distanz verlaufende Möglichkeit der Besetzung an, die auf die beschriebene Situation Pamelas anwendbar ist: „Der Akt des Sehens bedeutet implizit Besitz und Lust“²⁸². Gerade der ohnmächtige Zusammenbruch rückt den weiblichen Körper durch das Versagen der Sinne in den Vordergrund. Er hat fraglos das Potenzial zur Zeichenhaftigkeit, kann jedoch ebenso in seiner Phänomenalität erscheinen. Diese Tatsache bildet eine Schwachstelle der weiblichen Ohnmacht im Sinne des moralischen Kontextes, die der Absicht des Romans entgegensteht. An der umfangreichen zeitgenössischen Diskussion zur Episode der beobachteten Ohnmächtigen wird dies deutlich sowie am Vorwurf der Ausstellung der weiblichen Physis. „In order for Pamela to be “touching” we must imagine her embodied and located; the sentimental or internal-empathetic reception therefore relies on the scenic or external-spectatorial imagination that the novel's critics use against it.”²⁸³

Die Sorge der Kritiker bezieht sich auf die Eindrücklichkeit gerade solcher sprachlich produzierter Bilder, bei denen nicht die emotionalen und affektiven, also entkörperlichten Impulse Pamelas auf das lesende Publikum übergreifen, sondern physische Materialität hervortritt und damit eine sexuelle Dimension suggeriert.²⁸⁴ Richardsons Bemühungen, die Erhabenheit seiner Protagonistin in ihren zahllosen Briefen zu erörtern, muss auch in diesem Licht betrachtet werden. Indem er seine Figuren an Pamelas Glaubwürdigkeit zweifeln lässt, tritt er solchen Vorwürfen bereits vor ihrer Formulierung entgegen. Den Beweis sucht er – wie noch zu sehen sein wird – auch über weitere Perspektiven zu erbringen und den Verdacht der Täuschung als pervertiert zu entlarven. Er muss sich in diesem Zuge nicht allein mit der

²⁸¹ Aikins (1989), S. 147.

²⁸² Bronfen (2004), S. 150.

²⁸³ Turner (1994), S. 73.

²⁸⁴ Vgl. Turner (1994), S. 79.

sich manifestierenden Körperlichkeit seiner Protagonistin auseinandersetzen, sondern außerdem mit einer möglichen manipulativen Funktion ihrer Ohnmachtsanfälle: „Pamela’s swoon manages to encode simultaneously the assertion of male power and the realization of female power (however marginal) and to establish a dialectical relationship between the two.”²⁸⁵ Dass ihr mit der Ohnmacht ein wirksames Mittel zur Verfügung steht, veranschaulicht die Entwicklung Mr. B.s zum moralisch integren Liebenden. Als Begründung, warum er von Pamela ablässt, sobald sie zusammenbricht, gibt er an einer frühen Stelle im Roman Eigennutz an und zu einem späteren Zeitpunkt die Sorge um sie:

As for *Pamela*, she has a lucky Knack at falling into Fits, when she pleases. But the cursed Yellings of you both made me not my self. I intended no Harm to her, as I told you both, if you’d have left your Squallings; but I did no Harm neither, but to myself; for I rais’d a Hornet’s Nest about my Ears, that, as far as I know, may have strung to Death my Reputation. [P, S. 65]

For I do assure you, that as soon as I saw you change, and a cold Sweat bedew your pretty Face, and you fainted away, I quitted the Bed [...]; and my Passion for you was all swallow’d up in the Concern I had for your Recovery; for I thought I never saw a Fit so strong and violent in my Life; and fear’d we should not bring you to Life again; for what I saw you in once before was nothing to it. [P, S. 205-206]

Er gelangt durch das Zusammenspiel ihrer Ohnmachten mit ihren Briefen zur altruistischen Sorge um sein Opfer und überwindet sein sexuelles Begehren. Die Behauptung einer Machtausübung durch Pamela impliziert jedoch einen willkürlichen Charakter ihres ohnmächtigen Kollapses und würde dem von ihr angeführten göttlichen Einfluss widersprechen. Wie bereits oben ausgeführt stellt Selbstermächtigung dann einen Makel dar, wo impulsives und unverstelltes Reagieren vorausgesetzt wird.

Mit Macht ist des Weiteren Pamelas Rolle als Autorin verbunden. Diese Verknüpfung verdeutlicht die erwähnte Szene hinter der verschlossenen Tür: Das Mädchen muss die von ihr durchlebte Situation nachvollziehen und weist sich damit sowohl die Rolle des passiven und bewussten Objekts als auch der Beobachterin zu, „she at once experiences her prostration and reports the gaze that observes it.”²⁸⁶ Indem sie das Erlebte schreibend erfasst, imaginiert sie selbst den spionierenden B. und betrachtet zusammen mit dem Leser das Bild von einer höheren Instanz aus. An die Seite der Passivität im ohnmächtigen Zustand tritt dann im Anschluss an Bronfen der besitzergreifende und lustvolle Blick. Er impliziert Macht und unmoralische Aktivität. Es

²⁸⁵ Thorpe (1991), S. 108.

²⁸⁶ Gwilliam (1995), S. 37.

entsteht ein Widerspruch im Zuge der in Richardsons Roman entscheidenden Wechselwirkung zwischen Körper und Schrift oder konkreter: zwischen der Ohnmacht und dem Schreiben über sie. Letztlich ist es auch Pamela, die für den Leser die Perspektive Mr. B.s auf ihren bewusstlosen Leib ermöglicht. Wie bereits erwähnt tritt Richardson den Bruchstellen der weiblichen Ohnmacht im Kontext seines Romans – dem Hervortreten von Körperlichkeit sowie der Machtausübung seiner Protagonistin – direkt entgegen. Er verfolgt dabei die Strategie der Widerlegung von geäußerten Zweifeln an Pamelas Tugendhaftigkeit und Passivität und erhält damit die Möglichkeit der doppelten Charakterisierung. Er nutzt die Darstellung Mr. B.s und seiner pervertierten Moralordnung, um Pamelas sittliches Wesen immer wieder als aufrichtig und echt auszuweisen. Die Perspektiven verschiedener Figuren tragen zu diesem Vorhaben bei. Authentizität bildet bei den ohnmächtigen Zusammenbrüchen den Dreh- und Angelpunkt des moralischen Widerstands. Über die Tugendhaftigkeit der Figur hinaus stellt der Vorwurf der Täuschung die gesamte intendierte Wirkung des Romans, die Verbesserung des Publikums, zur Disposition.

B.s verkehrtes Verständnis für das modellhafte Wesen seiner Hausangestellten wird bereits ersichtlich, als er sie durch das Schlüsselloch beobachtet. Er blendet Pamelas zu verteidigende moralische Integrität aus, die sich in ihren Worten und ihrem Verhalten äußert und nimmt diese als anziehende Herausforderung.²⁸⁷ Divergierende Auslegungen von Pamelas Habitus lassen sich erneut in einer späteren Szene verfolgen. Sie glaubt, sie dürfe zu ihren Eltern zurückkehren und kleidet sich für die Reise im bäuerlichen Stil. Mr. B. verkehrt ihre ausdrückliche Absicht, die schlichte Garderobe entsprechend ihrer Herkunft zu tragen und darin Einfachheit und Zurückhaltung zu üben, in ihr Gegenteil: „Who is it you put your tricks upon? I was resolved never to honour your unworthiness,” said he, ‘with so much notice again; and so you must disguise yourself to attract me’ [P, S. 57]. Wie in der Ohnmachtsszene, die B. aus der Schlüssellockperspektive verfolgt, drohen Bescheidenheit und ständische Angemessenheit in ihr Gegenteil verkehrt zu werden und der sexualisierte Körper in den Vordergrund zu rücken. Die Protagonistin erhält mit dem Vorwurf der Manipulation („Who is it you put your tricks upon?“) sowie der Verkleidung („you must disguise yourself“) jedoch im Gegenzug die Gelegenheit, ihre Bestürzung über die Fehlinterpretation zu äußern: „I

²⁸⁷ Vgl. dazu passend Berensmeyer (2007), S. 403: „[D]er Begriff der Tugend, in Antike und Renaissance noch eine Bezeichnung für individuelles Geschick und Gelingen im öffentlichen Leben, steht im 18. Jahrhundert zusehends für private, insbesondere weibliche Wohlanständigkeit, wird sentimentalisiert und sexualisiert, ja geradezu psychokulturell fetischisiert [...]“

was out of patience then”, lässt sie ihre Leser wissen und unterstreicht so ihre verbale Reaktion gegenüber Mr. B.: „‘Hold, good Sir,’ said I; ‘don’t impute disguise and hypocrisy to me, above all things; for I hate them both’ [P, S. 57]. Die Sympathie lenkung erfolgt in Pamelas Richtung, da der Figur des Hausherrn der Makel des unsittlichen Begehrens, der Unaufrichtigkeit und der mangelnden Gottesfurcht anhaftet. Er verwendet bei seinen Vorwürfen der Verstellung die Häufigkeit von Pamelas Anfällen gegen sie, lässt die große Zahl seiner Angriffe dabei jedoch unerwähnt: „she is so apt to fall into Fits, or at least pretend to do so” [P, S. 33]. Im Zuge einer Unterredung mit der Angestellten Mrs. Jervis prallt die tugendhafte Semantisierung der Ohnmachten auf den Verdacht der Heuchelei, der jedoch nicht nur auf die Protagonistin, sondern auf das gesamte weibliche Geschlecht Anwendung findet:

Said [Mrs. Jervis], You see how, by her Fit, she was in Terror; she could not help it; and tho’ your Honour intended her no harm, yet the Apprehension was almost Death to her [...]. O the little Hypocrite, said he! She has all the Arts of her Sex; they are born with her. [P, S. 36]

Mrs. Jervis ist Pamela wohlgesonnen und bestätigt Angst und Schrecken als Ursache ihrer Ohnmachten („she was in Terror“), wie es die Betroffene selbst immer wieder in ihren Briefen angibt. Des Weiteren schließt sie Heuchelei bei den Zusammenbrüchen des Mädchens aus: „she could not help it“. Indem sie das Erfassen der unmoralischen Absichten B.s mit dem Tod verbindet („the Apprehension was almost Death to her“), bringt sie auf den Punkt, was Pamelas bewusste Ausfälle leisten müssen: Als Schutzschild halten sie jene Eindrücke zurück, die ihre Unschuld zerstören würden und somit schlimmer als der Tod wären. Im Brief des Vaters zu Beginn des Romans kommt diese Priorisierung wie gesehen zur Sprache („resolve to lose your Life sooner than your Virtue“ [P, S. 20, siehe Zitat oben]). Mrs. Jervis ist durch ihre Anstellung Mr. B. verpflichtet und ihr Urteil über die Aufrichtigkeit Pamelas in dieser Hinsicht auffallend. Aus freien Stücken, offenbar aus Überzeugung, reichert sie Pamelas subjektive Sichtweise mit ihren Berichterstattungen an und unterstützt das Bild eines tugendhaften Charakters. Nach einem weiteren Missbrauchsversuch, bei dem Pamela erneut kollabiert, können die Ereignisse im Nachhinein nur erfasst werden, da die anwesende Mr. Jervis erläuternde Hilfestellung leistet:

I found his Hand in my Bosom, and when my Fright let me know it, I was ready to die; and I sighed, and scream’d, and fainted away. And still he had his Arms about my Neck; and Mrs. Jervis

was about my Feet, and upon my Coat. And all in a cold, clammy Sweat I was. Pamela, Pamela! said Mrs. Jervis, as she tells me since, O-h, and gave another Shriek, my poor Pamela is dead for certain! – And so, to be sure, I was for a time; for I knew nothing more of the Matter [...]. [P, S. 63]

Der Schrecken, der hier wieder der Ohnmacht vorausgeht, avanciert in seiner Heftigkeit zum Todesschreck („I was ready to die“) und veranlasst Pamela zu seufzen und zu schreien („and I sighed, and scream’d, and fainted away“). Die folgenden Ereignisse kann sie dann nicht mehr nachvollziehen („I knew nothing more of the Matter“) oder in der Folge in ihren Briefen erläutern. Erst durch den Einschub „as she tells me since“, also mithilfe eines Botenberichts werden ihre Schilderung möglich und plausibel. Ihr steht mit Mrs. Jervis eine unabhängige Instanz zur Seite, die allen Rezipienten – so auch Mr. B. bei seiner Lektüre, die im Sinneswandel resultiert – versichert, dass Pamelas Wahrnehmung ausgesetzt hat und ihre Zusammenbrüche authentisch waren: „[Pamela:] Where have I been? Hush, my Dear, said Mrs. *Jervis*, you have been in Fit after Fit. I never saw any body so frightful in my Life!“ [P, S. 64] Neben der körperlichen Unschuld stellt die geistige Unbedarftheit eine Voraussetzung für die Erhaltung der weiblichen Tugend dar. Einen unberührten Geist, der nicht in Kenntnis von den Absichten und dem Begehren des Bedrängers gesetzt werden soll, kann nur ein tatsächlicher Ausfall des Bewusstseins garantieren. Die Vorstellung z. B. in sensualistischen Theorien, dass die Gedanken und die Psyche durch äußere Eindrücke geprägt werden, kommt dabei zum Tragen. Als bemerkenswert stellt sich in diesem Zusammenhang die Formulierung Pamelas „when my Fright let me know it“ in der oben angeführten Textestelle heraus. Die Angst übernimmt hier die Kontrolle und suggeriert affektive Reaktionen auf die Grenzüberschreitung Mr. B.s, die das Wissen umgehen. Nicht ihre Vernunft setzt sie von der Gefahr in Kenntnis, sondern der Affekt. Die daraus resultierende Ohnmacht wird damit zum einen als nicht willkürlich ausgestellt und des Weiteren ihre Funktion als Schutzschild vor unerwünschten Eindrücken in den Vordergrund gerückt.

Auf Mrs. Jervis‘ Beistand muss Pamela mit der fortschreitenden Handlung verzichten, da die Angestellte das Haus verlässt. Ihre Nachfolgerin Mrs. Jewkes zeichnet vollkommene Loyalität gegenüber Mr. B. aus, und sie bildet damit ein weiteres Element der Prüfung auf Pamelas Leidensweg. Diese kann in der Zwischenzeit aus dem Gut fliehen, in das sie verschleppt wurde und entscheidet sich gegen einen Selbstmord. Als

Mrs. Jewkes sie zurück ins Haus führt, gelangt die Verkehrung der Verhältnisse zu einem Höhepunkt:

I sighed, as if my Heart would break! – And Mrs. *Jewkes* lifted me up upon my Knees; for I trembled so, I could not stand. Come, said she, Mrs. *Pamela*, learn to know your best Friend; confess your unworthy Behaviour, and beg his Honour's Forgiveness of all your Faults. I was ready to faint; and he said, She is Mistress of Arts, I'll assure you; and will mimick a Fit, ten to one, in a Minute. I was struck to the Heart at this; but could not speak presently; only lifted up my Eyes to Heaven! – And at last made shift to say – God forgive you, Sir! – He seem'd in a great Passion, and walked up and down the Room, casting sometimes an Eye to me, and seeming as if he would have spoken, but check'd himself. – And at last he said, When she has acted this her first Part over, perhaps I will see her again, and she shall soon know what she has to trust to. And so he went out of the Room [...]. [P, S. 183]

Auch an dieser Stelle wird Pamelas Ohnmacht mit den bekannten Vorzeichen versehen – Seufzen, Zittern und das Versagen der Glieder –, jedoch nur angekündigt („I was ready to faint“). Die Protagonistin bildet als moralisch Erhabene ein konstitutives Element des verkehrten Universums, in dem sie sich wiederfindet: Kraftlos zusammengesackt und auf Knien konfrontiert sie Mrs. Jewkes mit ihrem Belästiger und Entführer, den sie ihr als Ehrenmann und besten Freund vorführt. Wie einem Geistlichen soll sie ihre Flucht aus dem Haus beichten und für ihre Fehler zudem um Vergebung bitten. Damit stilisiert die Hausangestellte Mr. B., der sich durch seine Taten zum Luzifer qualifiziert hat, zum irdischen Vertreter Gottes. Von Letzterem wiederum sieht sich Pamela bei der Verteidigung ihrer Unschuld unterstützt. Mit dem Blick zum Himmel unterstreicht sie ihre Betroffenheit („I was struck to the Heart at this“) von der wiederholten Beschuldigung der Verstellung („She is Mistress of Arts, [...] and will mimick a Fit“). Sie kann sich dem göttlichen Schutz und der Moralität ihres Handelns sicher sein, sodass sie die tragische Ironie der Szene aufs Schärfste kritisiert: „God forgive you, Sir!“. Den Abwehrmechanismus bildet hier ihr Selbstbewusstsein, und Mr. B. zeigt sich im ersten Schritt verunsichert bei der Antwort auf ihre emphatische Äußerung. Er verlässt den Raum, nachdem er ihr vorgeworfen hat zu schauspielern („When she has acted this her first Part over“), da er noch nicht zur Erkenntnis ihrer wahren Tugendhaftigkeit gelangt ist. Er verkehrt diesen Abschluss der Szene ironisch mit seiner unangemessenen falschen Priesteridentität, in die er selbst schlüpft. Damit weist er sich als denjenigen aus, der sich verstellt und andere täuscht.

In einer folgenden Episode des Romans nimmt Mr. B. eine weitere Rolle ein. Pamela glaubt eines Abends auf ihrem Weg zu Bett am Hausmädchen vorbeizukommen, das den Schlafplatz mit ihr teilen soll. Es scheint bereits im Sessel eingeknickt zu sein.

Jedoch stellt sich die Person als der verkleidete Mr. B. heraus, der sich den Zugang zu ihrem Bett erschleichen will. Pamela setzt ihn in dieser *Crossdressing*-Szene erneut mit dem Teufel gleich: „But Oh! little did I think, it was my wicked, wicked Master in a Gown and Petticoat of hers, and her Apron over his Face and Shoulders. What Meannesses will not *Lucifer* make his Votaries stoop to, to gain their abominable Ends!” [P, S. 202]. Der Zusammenhang zu dem von ihm geäußerten Vorwurf des Verkleidens („you must disguise yourself to attract me” [P, S. 57, siehe Zitat oben]), als Pamela bäuerliche Kleidung trägt, wird klar ersichtlich. Er untergräbt seine Vorwürfe selbst mit seinen Taten, und die Pervertierung seiner Moralvorstellungen manifestiert sich auf der körperlichen Oberfläche als “the pretended She” [P, S. 203], als vorgetäushtes und unaufrichtiges Geschlecht. Sein Äußeres bildet die Bühne zur Offenlegung des dissonanten Verhältnisses von Handeln und Sprechen. Im Kontrast dazu nutzt Pamela ihre zahllosen Briefe zur Versicherung ihrer Aufrichtigkeit und Moralität. Der von ihr produzierte Text hat wie ihre pathognomischen Gesten den Wert einer authentischen Dokumentation: „I have only writ Truth“ [P, S. 237], erklärt sie, „I don’t remember all I wrote, yet I know I wrote my Heart; and that is not deceitful.“ [P, S. 230]²⁸⁸

1.3. Die Bestätigung der Tugend und der Sinneswandel im Licht von Schrift und Körper

Die endgültige Bestätigung für ihr richtiges Handeln erhält Pamela durch den Sinneswandel Mr. B.s. Seine neu erlangte sittliche Gesinnung macht im Rückblick seine Verfehlungen deutlich und dient als Anschauungsbeispiel für die Wirkung des vorbildlichen Verhaltens der Protagonistin. Einen verbessernden Effekt sieht der fiktive Herausgeber mit seinem Roman auch für sein Publikum vor. Er exemplifiziert ihn an der Figur B.s, die einen Härtefall bildet und von ihrer weitreichenden moralischen Verwirrung, die sich bis auf die körperliche Oberfläche erstreckt hat, geheilt werden kann. Auch die unerwünschte körperlich-phänomenale Facette der Ohnmacht erscheint auf diese Weise als Fehlleistung unter verkehrten moralischen Voraussetzungen. Pamelas Körper muss in Hinblick auf seine tugendhaften Implikationen sublimiert werden, um ihrem Wesen gerecht zu werden. Man interpretiert ihre Zusammenbrüche falsch, wenn man diese als manipulatives Mittel zur Ausübung von Macht betrachtet. Zwar erfüllen sie eine Abwehrfunktion, immer jedoch unter

²⁸⁸ Vgl. zu Pamelas geschriebenen Texten auch Peirce (2001).

moralischen und göttlichen Vorzeichen. Pamela muss dem Schrecken über die Zudringlichkeiten passiv das Feld räumen, um natürlich und umfassend tugendhaft zu sein.

Mr. B.s Entwicklung erfolgt in mehreren Etappen. Dabei spielt ebenfalls Sublimierung eine entscheidende Rolle sowie schriftliche Abstraktion, deren Gehalt erst im Nachgang wieder auf eine körperliche Ebene übertragen werden kann. Nach B.s Lektüre des ersten Teils von Pamelas Briefen an ihre Eltern zeigt er noch keine überzeugenden Anzeichen eines Sinneswandels:

He put the Papers in his Pocket, when he had read my Reflections, [...] and he said, taking me about the Waist, O my dear Girl! you have touch'd me sensibly with your mournful Relation, and your sweet Reflections upon it. I should truly have been very miserable, had it taken Effect. I see you have been us'd too roughly; and it is a Mercy you stood Proof in that fatal Moment. [P, S. 241]

Wieder begleitet eine körperliche Annäherung seine Aussage („taking me about the Waist“), die Pamela aufgrund seiner Übergriffe und der Diskrepanz zwischen seinem Tun und seinem Sprechen als sexuelle Avance deuten muss. Sie bittet ihn, trotz der Beteuerung, ihre Briefe hätten ihn berührt, sie zu ihren Eltern zurückzuschicken. Auf dem Weg dorthin erreichen sie zwei Schreiben, aus denen für sie ersichtlich wird, dass er weitere Teile ihres „admirable Journal“ [P, S. 250] gelesen und dabei eine Veränderung durchlaufen hat. Indem er über die Schrift sublimiert, was Pamela zuvor als aggressiv und unangemessen interpretiert hat, kann seine emotionale Ergriffenheit („you have touch'd me sensibly“) ungehindert zur Adressatin gelangen. Wie Pamelas Körper legen seine Briefe die moralisch einwandfreien Empfindungen offen, und der Schreibakt dient als Vehikel für einen tugendhaften Ichentwurf. Mr. B. muss selbst eine authentische Dokumentation seines Innenlebens liefern, um zum einen seine moralische Umkehr zu manifestieren und zum anderen Pamela diese vor Augen zu führen. So schließt er sein zweites Schreiben mit den altruistischen Worten: „I shall have nothing to do, but to make you happy, and be so my self.“ [P, S. 251] Die Offenlegung seines neuen Wesens verfehlt seine Wirkung nicht und kann die Protagonistin von seiner Aufrichtigkeit überzeugen: „This Letter, when I expected some new Plot, has affected me more than any thing of that Sort could have done. For here is plainly his great Value for me confess'd, and his rigorous Behaviour accounted for“. [P, S. 248] Inhaltlich kann Mr. B. Pamela mit der Übermittlung seiner wahren Gefühle sowie mit der Einsicht seiner Fehlleistungen überzeugen.

Für sie entstehen Emotionen und affektive Reaktionen jedoch nicht im Zuge einer rationalen Erörterung und willentlichen Entscheidung, sondern unfreiwillig: „But Love is not a voluntier Thing: – *Love*, did I say!” [P, S. 248] Bei der Beschreibung seiner Gefühle rückt Mr. B. ebenfalls diesen Aspekt des Unwillkürlichen in den Mittelpunkt: „Your Papers shall be faithfully return’d you, and I have paid so dear for my Curiosity in the Affection they have rivetted upon me for you, that you would look upon yourself amply reveng’d, if you knew what they have cost me.” [P, S. 247] Mit der Rezeption ihrer Briefe heftet sich die Zuneigung gleichsam an ihn an („rivetted upon me“), und seine passive Rolle bildet im Anschluss an die Ohnmacht ein Signal für Authentizität. Wie Pamela muss er auf eine Leidensgeschichte zurückblicken („if you knew what they have cost me“), damit seine moralischen Absichten uneingeschränkt akzeptiert und belohnt werden. Die schmerzhafteste Läuterung, die er in diesem Zuge durchlebt, erstreckt sich auch auf sein körperliches Befinden: „I [...] am really indisposed” [P, S. 250]. Wo sich Pamela zuvor nicht auf B.s Aussagen stützen konnte, ist sie jetzt durch seine Krankheitssymptome von deren Verbindlichkeit überzeugt: „It seems my poor Master was very ill indeed, and had been upon the Bed most part of the Day” [P, S. 254].

Seine schriftlichen Zeugnisse ergänzt damit der analoge körperliche Ausdruck und schließt die Lücke zwischen Sprache und physischer Expressivität. Mit der Übereinstimmung von geistiger und körperlicher Sphäre geht er den Schritt zur erhabenen moralischen Liebe: „Mr. B’s attempt to penetrate a servant girl’s body magically transforms that body into one of language and emotion, into a metaphysical object that can be acquired only through her consent and his willingness to adhere to the procedures to modern love.”²⁸⁹ Er empfindet statt sexueller und physischer Anziehung nun eine tiefgreifende Verbindung zu Pamela: „I believe, with Vexation that I should part thus with my Soul’s Delight, as I now find you are, and must be, in spite of the Pride of my own Heart.” [P, S. 250] Für den Ausgang von Richardsons Roman im Sinne seiner Wirkungsabsicht, die Ehe Pamelas mit Mr. B., die auf gegenseitiger Liebe und tugendhafter Vernunft basiert, bildet der Briefwechseln der beiden Figuren ein entscheidendes Element. Die dabei zustande kommende Kommunikationssituation beinhaltet sowohl eine kathartische Wirkung als auch die Herbeiführung von gegenseitig wirksamen Emotionen. Das Schreiben bringt modellhaft nach außen, was sich im Inneren verbirgt und schafft damit authentische Identität.²⁹⁰

²⁸⁹ Armstrong (1987), S. 5-6.

²⁹⁰ Zur nötigen Rezeption der geschriebenen Zeugnisse vgl. Armstrong (1987), S. 134-135.

Die Ausgangssituation der Protagonistin wendet sich mit der Bestätigung ihrer Tugendsignale in Form ihrer körperlichen, sprachlichen sowie schriftlichen Zeugnisse wie gesehen zu einem harmonischen Ende. Zusammen bilden die Briefe, die in der Lage sind, zwischenmenschliche Gefühle entstehen zu lassen, sowie Pamelas sublimierter Leib in einer wechselseitigen Annäherung einen schließlich unteilbaren Schriftkörper. Die Verschränkung der beiden Konstituenten schlägt sich paradigmatisch im Motiv der weiblichen Ohnmacht nieder, die schriftlich und physisch eine Leerstelle bildet und damit die unumschränkte Übereinstimmung von Bewusstsein und Impuls sowie Vernunft und Emotion zum Ausdruck bringt. Als Signal für die Unschuld des Mädchens erörtert der Roman noch nach der Eheschließung die Grenzen des psychophysischen Ausfalls am Beispiel von Mr. B.s Schwester. Lady Davers stellt, wie er vor seiner Wandlung, ein negatives Gegenstück zu Pamela dar.

1.4. Lady Davers und die exzessiven Leidenschaften

Nach dem gegenseitigen Eheversprechen dreht sich die weitere Handlung um die Heirat und die Einführung Pamelas in die adelige Gesellschaft. Im Zuge dieses Prozesses wird weiter verhandelt, welche Qualitäten ihr im neuen Umfeld – als verheiratete Frau mit einer veränderten sozialen Rolle – zu angemessenem Verhalten verhelfen. Die einleitend aufgezeigten Prinzipien des Romans, „Truth and Nature“ [P, S. 3], also die natürliche Tugendhaftigkeit und unverstellte Aufrichtigkeit des Mädchens, verhelfen ihr exemplarisch zur Akzeptanz. Im Anschluss an den ersten Teil des Werks hat Pamela jedoch zuvor eine Hürde zu überwinden. Lady Davers, die Schwester Mr. B.s, befürchtet bereits zu Beginn, dass Pamela reizvoll auf ihren Bruder wirken könnte und schlägt so vor, sie in ihren Haushalt zu holen: „at Table, as Mrs. *Jervis* was telling me, my Master, and her Ladyship were talking of me, she told him, she thought me the prettiest wench she ever saw in her Life; and that I was too pretty to live in a Bachelor's House“ [P, S. 16]. Dabei spielt, wie im Nachhinein deutlich wird, nicht nur die Sorge um den Missbrauch des Mädchens eine Rolle, sondern ebenso diejenige um eine nicht standesgemäße Verbindung des Bruders. Diese Befürchtung manifestiert sich in einem emotionalen Ausbruch, der nicht wie Pamelas Ohnmachten im Zeichen von Angst und Schrecken in einer Bewusstlosigkeit mündet, jedoch ebenso mit dem Prädikat eines „fit“, eines Anfalls, versehen wird.

Als Lady Davers nach der heimlichen Hochzeit ins Haus ihres Bruders kommt, dringt sie in dessen Schlafzimmer ein, „having a whimsical Scheme in her Head, to try to find

whether we were in Bed together“ [P, S. 415-416], wie Pamela vermutet. Ihr exaltiertes Gebaren („[i]n rushed she“, „crying out“ [P, S. 416]) und die wütenden Verwünschungen gipfeln schließlich in einem heftigen Gefühlsausbruch, „in a violent Burst of Passion“ [P, S. 420]. Sie beschimpft Pamela als „Harlot“ [P, S. 414], „Strumpet“ [P, S. 420] und „Slut“ [P, S. 423], also als Hure, und ihr Bruder deutet ihre Attacken als Wahnsinn: „The Woman’s mad, I believe“, „see how frantically this Woman of Quality behaves“ [P, S. 416]. Als er sie zur Erholung aus dem Zimmer führt, stellt sich im ersten Schritt keine Besserung ein: „she could not speak for Passion“ [ebd.]. Wie bei Mr. B.s Auseinandersetzung mit Pamelas Briefen zeigt auch Lady Davers Anzeichen einer psychosomatischen Krankheit, während sie gegen die Beziehung ankämpft. Ihre Magd berichtet: „Her Ladyship has been ill all Night“ [ebd.]. Das Krankheitsbild steigert sich zu schmerzhaften Krampfstufen, die Mitleid bei B. hervorrufen: „She is a strange Woman, said he: How I pity her! – She has thrown herself into a violent Fit of the Colick, thro’ Passion: And is but now, her Woman says, a little easier“ [P, S. 417].

Die leidenschaftlichen Reaktionen Lady Davers‘ steigern sich zum pathologischen Exzess, und dieser unterscheidet sich in seiner Beschreibung deutlich vom Tugend beweisenden Dahinsinken im Zuge von Pamelas Ohnmachten („I fainted away“ [P, S. 63, 177 und 204]). Die Formulierung B.s, „[s]he has thrown *herself*“ [Hervorhebung C.E.], fällt dabei ins Auge. Sie verlegt den Auslöser des Anfalls in die Figur selbst und signalisiert eine fehlende Einwirkung von außen. Diese Perspektive verweist *ex negativo* auf eine Facette der Zusammenbrüche der Protagonistin, die als Abwehrreaktionen auf die unsittlichen Annäherungsversuche identifiziert wurden und damit als instinktiv tugendhaftes Verhalten. In den entsprechenden Szenen fehlt in keinem Fall eine Ursachenerörterung, und der Eindruck einer eigens produzierten Störung ist damit auszuschließen: „I fell into a Fit with my Fright and Terror“ [P, S. 32], „[Mrs. Jervis:] You see how, by her Fit, she was in Terror“ [P, S. 35], „when my Fright let me know it, I was ready to die; and [...] fainted away“ [P, S. 63], „I fainted away, with Dejection, Pain and Fatigue“ [P, S. 177], „With Struggling, Fright, Terror, I fainted away“ [P, S. 204]. Passivität beim Erleiden des Phänomens ist also Bedingung, da sonst wie gesehen eine Verbindung zur geäußerten „Madness“ (wenn auch nicht im Sinne einer dauerhaften mentalen Erkrankung) und zum Anomalen („strange“) hergestellt werden kann, für die wiederum die Figur selbst verantwortlich ist. In einem heftigen Streit mit Lady Davers bringt Mr. B. die moralische Überlegenheit Pamelas sowie ihrer

unverschuldeten Ohnmachten zum Ausdruck: „For Beauty, Virtue, Prudence, and Generosity too, I will tell you, she has more than any Lady I ever saw. Yes, Lady Davers, she has all these *naturally*; they are *born* with her” [P, S. 423].

Damit stehen Lady Davers‘ Anfall und ihr Agieren Pamelas Ohnmachten sowie ihrer Tugendhaftigkeit diametral gegenüber, die weder maßlos noch entgrenzt erscheinen. Schließlich kann der Einfluss des vorbildlichen Wesens der Protagonistin auch B.s Schwester auf den rechten Weg führen. Durch Ruhe und ihre folgende Einsicht („I have indeed gone too far. I was bewitched!“ [P, S. 433]; „I am convinced it was wrong. I am ashamed of it myself” [P, S. 436]) stellt sich eine Besserung ihres Zustands ein. Sie hat im Roman damit neben der Funktion eines Gegenstücks zu Pamela eine weitere wichtige Rolle in Bezug auf die anderen Figuren inne. Die folgende These zu wahnsinnigen Frauen in der Literatur beschreibt diese:

In the eighteenth-century literature of sensibility, such women may have served simply as indexes for the demonstration of individual sympathy: the personae or narrators using them as subjects provoking a response in which their own capacity to feel operated as a prime concern.²⁹¹

Wie oben gesehen löst der Krampfanfall der Lady bei Mr. B. eine emotionale Reaktion aus, die ihn als Mitleid empfindendes Subjekt identifiziert: „How I pity her!“ [P, S. 417]. Seine Entwicklung ist damit abgeschlossen und der Kontrast zum Ausgangspunkt deutlich ersichtlich: Pamela bedauert er bei ihren Ohnmachten zuerst nicht, er ist vielmehr um seinen Ruf besorgt. Der Roman führt auch nach dem Ende ihres Leidenswegs die Charakterisierung der Figuren im Hinblick auf ihren sittlichen Status über die jeweils anderen fort. Anhand des Standesbewusstseins und der Maßlosigkeit Lady Davers‘, die sich in ihrem rasenden Anfall auch körperlich manifestiert, verdeutlichen die Briefe die gefestigte Moralität B.s und der Protagonistin. Im Kontext der intendierten Funktion der schriftlichen Zeugnisse als Anleitung zur Bändigung von übermäßigen Leidenschaften bildet Davers – wie ihr Bruder – ein abschreckendes Beispiel mit glücklicher Läuterung. Sie tritt schließlich in ein bewundernd-harmonisches Verhältnis zu Pamela und ihrem Ehemann. Die positive Besetzung des Verhaltens der Hauptfigur und ihrer Eigenschaften bestätigt das Ideal der tugendhaften, gemäßigten und enthaltsamen Frau und stellt mit der Liebe und dem sozialen Aufstieg einen individuellen Nutzen in Aussicht.

²⁹¹ Martin (1987), S. 4.

In seinem Roman führt Richardson den Lesern den Nutzen eines tugendhaften Lebenswandels vor Augen. Er dokumentiert den gesellschaftlichen Aufstieg seiner titelgebenden Protagonistin und beweist ihre Aufrichtigkeit und Authentizität anhand ihrer Ohnmachten und Briefe, die sich gegenseitig stützen. Im Zuge dieses Zusammenspiels von Körper und Schrift sowie von Sprechen und Handeln steht ihr ohnmächtiger Kollaps unter dem Vorzeichen eines tugendhaften Wesens. Bewusstes Handeln und unbewusste Impulse gehen darin auf und konstituieren eine moralische Ganzheit, die die Rezipienten als solche erkennen sollen. Der körperliche Ausdruck, auch z. B. in Form der Krankheit Mr. B.s, geht in diesen Code ein, nachdem die Figuren ihre Standhaftigkeit und Authentizität bewiesen bzw. eine Läuterung durchlaufen haben. Affirmation und Abgrenzung sowie Konstanz und Wandel bilden damit die Mittel zur Generierung und Festigung von positiv bewerteten und schließlich belohnten Charaktermodellen. Über die Perspektive der schreibenden Protagonistin und die unsittlichen Absichten Mr. B.s tritt jedoch die Phänomenalität des weiblichen Körpers auf den Plan. Sie stellt ein Element des ohnmächtigen Zusammenbruchs dar und steht blitzlichtartig der Transparenz auf die tugendhaften Beweggründe Pamelas gegenüber. Der Roman eröffnet also eine Facette der weiblichen Ohnmacht, die mit dem tugendhaften Kontext und dem Anspruch der moralischen Leserbildung nicht vereinbar ist. Besonders in der sprachlich konstituierten virtuoson Bildlichkeit treten die Materialität der Physis und die Schrift im Zeichen des Unwissens auseinander und spalten das tugendhafte Subjekt, das in der Schlüsselloch-Szene als begehrt und begehrenswert ersichtlich wird. Der Vorwurf der Fingierung und Willkürlichkeit beschwört diesen Effekt ebenfalls, dient hier im zweiten Schritt jedoch der Bestätigung der umfassenden Unfehlbarkeit. Auf Handlungsebene stellen sich in der Rückschau die fetischisierte Besetzung Pamelas durch B. sowie das männliche Begehren als Charakterproblem und fehlende moralische Integrität heraus. Die Belohnung eines harmonischen Verhältnisses unter den Figuren und des sozialen Aufstiegs festigt diese Perspektive.

2. Die Ohnmacht im Drama des 18. Jahrhunderts: Bürgerlichkeit, Empfindsamkeit, Zeitkritik

Richardson inszeniert, wie im vorhergehenden Kapitel gesehen, das Motiv der weiblichen Ohnmacht als problemlos vereinbar mit einem affirmativen Tugenddiskurs. Er kann die Assoziation des zwangsläufig beteiligten weiblichen Körpers mit Phänomenalität und Sexualität jedoch nicht vollständig ausklammern, und eine rege Diskussion gerät in der Zeit in Gang. Die deutsche Literatur der Epoche nimmt sich sowohl dem Trend des Briefromans als auch der weiblichen Ohnmacht an und überführt letztere auch in die Gattung des Dramas. Gegenüber der Narrativik herrschen dort andere formale Voraussetzungen, die Facetten des Motivs jenseits der subjektiv nachvollziehenden Reflexion eröffnen. Auf der Bühne beschreibt nicht die betroffene Figur ihren bewussten Ausfall, sondern er überkommt sie und muss ohne eine eigene unmittelbare Erörterung vonstattengehen. Zwar erfolgt bei der Verschriftlichung im Brief die Kommentierung zeitlich versetzt, sie fällt jedoch mit der Beschreibung des Vorgangs in eins. Die multiplen Perspektiven des Dramas lösen einerseits diesen Prozess in einzelne Phasen und unter Umständen in verschiedene Instanzen auf, andererseits vollzieht das Publikum den Kollaps auf direktem Wege nach, sobald er sichtbar aufgeführt wird. Die so hervorgerufenen Wirkungen des Motivs gilt es im Folgenden anhand von zwei Stücken zu betrachten: G.E. Lessings „Miß Sara Sampson“ aus dem Jahr 1755 und Friedrich Schillers „Kabale und Liebe“ von 1784.

Wie eine Vielzahl von deutschen dramatischen Werken aus der Zeit zwischen 1755 und 1844 fallen sie unter die Bezeichnung „bürgerliches Trauerspiel“. Die literaturwissenschaftliche Forschung zu diesem Genre thematisiert sowohl dessen Mannigfaltigkeit und Heterogenität als auch seine wiederkehrenden Merkmale. Ferner steht die Frage nach der Angemessenheit der Gattungsbenennung im Fokus einer umfassenden Diskussion.²⁹² Dem Begriff des Bürgerlichen ist *per se* der Aspekt der Unschärfe und Unabgeschlossenheit inhärent,²⁹³ was dem entsprechenden gesellschaftlichen Entwicklungsprozess geschuldet ist. „Die Zeit der pauschalen Theorien, der bündigen Formeln über *das* bürgerliche Trauerspiel scheint vorbei“²⁹⁴, lässt sich im Anschluss aus

²⁹² Die Zeitspanne von 1755 bis 1844 ergibt sich im Anschluss an Guthke (2006) aus den Erscheinungsjahren von Lessings „Miß Sara Sampson“ und Hebbels „Maria Magdalena“, die die als „bürgerliches Trauerspiel“ definierte Tradition abstecken. Zur literaturwissenschaftlichen Diskussion vgl. z. B. ebd. S. 1-6 sowie Hempel (2006), S. 5-13.

²⁹³ Vgl. zur definitorischen Problematik des Bürgertums etwa Eibl (1984), S. 67-70 sowie die Ausführungen in Kapitel II. dieser Arbeit.

²⁹⁴ Reinhardt (2006), S. 343.

heutiger Sicht schließen. Möchte man die durchaus angemessene Beschreibung z. B. im Hinblick auf das Motiv der Ohnmacht, das in der Zeit der bürgerlichen Identitätssuche eine spezifische Prägung erhält, jedoch nicht verwerfen, müssen ihre Bedeutungs-facetten einer näheren Betrachtung unterzogen werden.²⁹⁵ Wie im ersten Teil dieser Arbeit gesehen bezieht sich das Prädikat „bürgerlich“ sowohl auf den Prozess des sozialen Wandels als auch auf das Bedürfnis einer gesellschaftlichen Gruppe nach Selbstdefinition und Stabilität sowie auf bestimmte kollektive Vorstellungen von Weiblichkeit. Um sich ihm zu nähern, darf dessen dramatisch-fiktionale Wendung jedoch nicht aus dem Fokus geraten. Es eröffnen sich so Perspektiven, die weniger einer sozialhistorischen Konstellation Rechnung tragen als ästhetische Tragweite besitzen.

Den bürgerlichen Trauerspielen der Zeit werden gemeinhin verschiedene konstitutive Merkmale zugesprochen, wie die niedere Herkunft der Figuren, der Schauplatz des privaten Familienkreises und die identifikatorische statt der exemplarischen Wirkung. Eine eher allgemein gehaltene Charakterisierungsgröße bildet außerdem die formale Abwendung von der französischen Klassik oder dem heroischen Drama, die

sich vornehmlich äußert im »mittleren« Sprachstil, im Ausschalten einer metaphysischen Verursachung des Tragischen und in der Betonung des Menschlich-Mitmenschlichen und Alltäglichen statt des historisch Herausragenden, des Mitleids statt der Bewunderung, des Rührenden statt des Erhabenen [...].²⁹⁶

Figuren, die nicht dem Hochadel angehören und sich meist in ihrem familiären Umfeld bewegen, lösen also, zugespitzt formuliert, Rührung bei ihrem Publikum aus und fühlen sich mit dem Schicksal anderer verbunden. Eine in der Forschungsliteratur häufig anzutreffende Spezifizierung der literarischen Kategorie zum „empfindsame[n] bürgerliche[n] Trauerspiel“²⁹⁷ verwundert bei der hier dargestellten Definition nicht, da das Empfindungsvermögen in der Zeit eine Bedingung für Menschlichkeit darstellt. Die Zuordnung von Lessings Stück zu dieser Ausprägung leuchtet nicht zuletzt durch seine Wirkungsabsichten ein: „Lessing bildet in *Miss Sara Sampson* die gesellschaftliche

²⁹⁵ Den Anstoß zur Auseinandersetzung mit dem Begriff kann etwa die Tatsache liefern, dass Schiller seinem Stück den Untertitel „Ein bürgerliches Trauerspiel“ gibt, wie dies auch Lessing bei der ersten Auflage seiner „Sara“ tut. Im Zuge der zweiten Auflage ändert er diesen in „Trauerspiel“. Zwar lässt die von den Autoren vorgenommene Betitelung weder Aussagen über die Gesamtheit des Genres zu, noch stellt sie einen hinreichenden Grund für das Festhalten an einer solchen Kategorisierung dar. Ihre Implikationen haben jedoch Auswirkungen z. B. auf die intendierte Rezeption und die Erwartungen des Publikums und damit auf die tatsächliche Wahrnehmung der Werke in der Zeit.

²⁹⁶ Guthke (2006), S. 2. Vgl. zu den Merkmalen des Trauerspiels Schön (2006), S. 378 sowie Eibl (1984), S. 67.

²⁹⁷ Guthke (2006), S. 5. Vgl. zur empfindsamen Prägung von „Miss Sara Sampson“ auch Reinhardt (2006).

Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts nicht einfach ab. Er will wirken und nicht einen Ausschnitt bestehender Verhältnisse gestalterisch bewältigen.“²⁹⁸ Der angesteuerte Effekt ist an eine emotionale Reaktion und die Referenz auf den anderen geknüpft, wie Lessing ein Jahr nach dem Erscheinen seines Stückes selbst verdeutlicht: „Und nur diese Tränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit, sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben.“²⁹⁹ Damit verbunden verhandelt er das Thema der Moral, und Richardsons Einfluss spiegelt sich darin wider,³⁰⁰ allerdings unter dem Vorzeichen einer Weiterentwicklung. Seinem Tugendbegriff legt Lessing ebenso das Gefühl seiner Figuren zugrunde, jedoch mit einem individuelleren Zugang als dies etwa bei Pamela und der zum Prinzip erhobenen Warnung der Eltern, „resolve to lose your Life sooner than your Virtue“ [P, S. 20], der Fall ist. Im „Neuesten aus dem Reich des Witzes“ vom April 1751 entwirft der Autor der „Sara Sampson“ ein im Menschen angelegtes Tugendkonzept und stellt sich damit in die Tradition des *moral sense*:

Oh Tugend! [...] [E]rhabne Wissenschaft einfältiger Seelen, so viel Mühe, so viel Anstalten sind nötig, dich zu kennen? Sind deine Lehren nicht in unser Herz gegraben? Ist es nicht genug, daß man in sich selbst geht, wenn man deine Gesetze lernen will, und daß man die Stimme seines Gewissens höret, wann die Leidenschaften schweigen? Dieses ist die wahre Weltweisheit; daran wollen wir uns begnügen lernen.³⁰¹

Die Tugend im Menschen zielt nicht mehr auf Exemplarität, sondern sucht ihre Wirkung durch das Schicksal des einzigartigen Subjekts zu entfalten, das vielleicht nicht den gängigen Normen entspricht. Damit legt Lessing seinem Schaffen einen Empfindsamkeitsbegriff zugrunde, der dem Schlagwort des „Bürgerlichen“ die Konnotation des Individuellen und Menschlichen an die Seite stellt. Im Zuge dieser Abwendung von beispielhafter Universalität nimmt auch die Ohnmacht eine neue Rolle ein, die nicht mehr ausschließlich als körperliche Konkretisierung von Unschuld und Moralvorstellungen fungiert. Die Besonderheiten des Einzelnen, so wird zu sehen sein, schlagen sich im Drama „Miß Sara Sampson“ auch in der Unvorhersehbarkeit des ohnmächtigen Ausfalls und seiner Folgen nieder. Dabei soll jedoch die Eindrücklichkeit des bewusstlosen Leibs zurückgedrängt werden, um beim Publikum Bewunderung auszulösen.

²⁹⁸ Mauser (1975), S. 21.

²⁹⁹ Lessing (2003/2), S. 757.

³⁰⁰ Vgl. Szondi (1973), S. 148. Zum Einfluss von Richardsons „Clarissa“ und der „Geschichte einer verfolgten und in den Tod getriebenen Tugendhaften“ vgl. Reinhardt (2006), hier S. 351.

³⁰¹ Lessing (1998), S. 72.

Auch Schillers „Kabale und Liebe“ gilt nicht zuletzt aufgrund des so lautenden Untertitels als bürgerliches Trauerspiel. Bei der Interpretation des Stückes nimmt die literaturwissenschaftliche Forschung häufig eine sozialhistorische Perspektive ein. Der inszenierte Konflikt gründet dabei auf der Auseinandersetzung von Bürgertum und Adel und vollzieht die Emanzipation der bürgerlichen gesellschaftlichen Schichten nach.³⁰² Literatur bildet im Sinne dieser Lesart ein Medium zur kritischen Abbildung von zeitgenössischen Verhältnissen. Ein solches Verständnis von einem ästhetischen Text und seiner weitreichenden Produktivität wäre jedoch zu eng gefasst. Schillers Protagonist Ferdinand von Walter stellt sich trotz seiner adeligen Herkunft gegen seinen Vater und dessen rücksichtslose Machenschaften und wird so zum Standesgrenzen überschreitenden Sympathieträger und zur individuellen Gestalt. Gesellschaftliche Brisanz ist diesem Aspekt keineswegs abzusprechen, da nicht mehr der soziale Stand für das Schicksal der Figuren verantwortlich zeichnet, sondern davon unabhängige individuelle Entscheidungen dieses beeinflussen können. Attribute wie Aufrichtigkeit und die Fähigkeit zum Mitleid stehen stattdessen im Vordergrund sowie Leidenschaften und persönliche Interessen, die auch negativ codierte Antriebsfaktoren bilden. Das Stück inszeniert Emotionalität in ihrer positiven Konnotation ebenso wie die weibliche Tugend als Ideal. Diese Feststellung kommt auch derjenigen Interpretationsrichtung entgegen, die der sozialhistorischen Deutung gegenübersteht und ein zeitloses Liebesdrama in „Kabale und Liebe“ erkennt.³⁰³ Die folgende Analyse wird die Verknüpfung von beiden Themengebieten zum Ergebnis haben, da sowohl die Intrige des Präsidenten von Walter zur Steigerung seiner Macht zum tragischen Ende führt als auch die individuellen Ansprüche Ferdinands.

In den beiden angeführten Stücken spielt die weibliche Ohnmacht – in unterschiedlichen Ausprägungen und unter Einbezug verschiedener inszenatorischer Mittel – als Signal für eine empfindsame Identität sowie als Ort des Zugriffs und der Besetzung eine entscheidende Rolle. Bürgerlichkeit steht dabei für die Fähigkeit zur Emotionalität, und wie bei der Vorstellung von idealer Weiblichkeit entstehen bei ihrer Überführung in die fiktionale Realität der zwischenmenschlichen Interaktion Konflikte. Ohne Affekte kommen die ohnmächtigen Zusammenbrüche der weiblichen Figuren nicht aus, und sie sind unter dieser Voraussetzung eng mit dem Begriff des Bürgerlichen verbunden. Die Kritik, die z. B. Schillers Drama in Bezug auf die gesellschaftlichen Strukturen

³⁰² Vgl. zu dieser Interpretationslinie Schön (2006), S. 382, sowie zu der literaturwissenschaftlichen Forschung zum Thema allgemein Mönch (1993), S. 7-12.

³⁰³ Vgl. zu den Deutungsrichtungen ausführlich Guthke (2009), S. 101-106.

zugesprochen werden, verlagert sich in diesem Zug auch auf die individuelle Figur. Sie muss Angriffe auf ihre transparente Tugendhaftigkeit abwehren oder wird, wie die Protagonistin Luise in „Kabale und Liebe“, zum Opfer von Machtgier.

2.1. Tugend und Qual in G. E. Lessings „Miß Sara Sampson“

Lessings Stück um Sara Sampson rückt gleich zu Beginn den Konflikt in den Mittelpunkt, in dem sich die Protagonistin befindet. Grundlage für die Auseinandersetzung bilden ihre Moralvorstellungen sowie die Verbundenheit zu ihrem Verlobten Mellefont. Zusammen stehen sie für Saras empfindsamen Charakter, den das Drama verhandelt. Sie treten jedoch nicht wie bei Richardsons „Pamela“ durchgehend als eindeutige und auch für die Allgemeinheit unumstößliche Kategorien auf den Plan, sondern unterliegen einem Transformationsprozess, der an die individuelle Entwicklung der Protagonistin gebunden ist. Im ersten Schritt geht die folgende Analyse dem Verlauf von Saras Vorwürfen hin zur Vergebung gegenüber sich selbst und ihrer Gegenspielerin nach. Dabei spielen Selbstkontrolle und Transparenz auf den emotionalen Zustand der Figuren sowie die Diskrepanz zwischen Bewusstsein und Unbewusstem, z. B. im Hinblick auf ihre Charakterisierung, eine entscheidende Rolle. Saras Ohnmacht ist in diese Gegenüberstellung eingebettet. Sie bezeichnet eine Schwelle, die den überwältigenden Moment der Erkenntnis der Kollabierenden offenlegt und den Umbruch zu einem veränderten Tugendbegriff markiert. Moral und ohnmächtiger Zusammenbruch sind damit wie bei Pamela verknüpft. Jedoch ist ein entscheidender Unterschied zu Richardsons Roman festzustellen: Da Sara nur ein Mal einen Kollaps erleidet, kann Lessing mit ihm nicht das Ziel verfolgen, die moralische Integrität seiner Hauptfigur stufenweise zu bestätigen und damit zu festigen. Er eröffnet stattdessen den Zugriff auf Sara, der bei Pamela (in sexueller Form) stets verhindert werden kann. Allerdings drängt er diese Möglichkeit der heteronomischen Besetzung mit der Gestaltung der Ohnmacht im Drama zurück.

Wo sich Pamela wie angedeutet der Richtigkeit ihres Verhaltens sicher ist, befindet sich Sara in einer moralischen Bredouille, die sich in einem wiederholten Wechsel von aktiv selbstbestimmtem und impulsiv-intuitivem Handeln niederschlägt. Der Ausgangspunkt für ihren moralisch prekären Zustand stellt die Entscheidung dar, Mellefont von England nach Frankreich zu folgen mit der Einwilligung, dies ohne eine zuvor eingegangene Ehe zu tun. Sowohl aus dem Gefühl der Liebe heraus als auch aus Überzeugung verlässt sie ihren Vater und folgt ihrem Verlobten: „ich bin in meinem

Herzen die ihrige, und werde es ewig sein“³⁰⁴; „Wenn ich mir es nicht zum unverbrüchlichsten Gesetze gemacht hätte, niemals an der Aufrichtigkeit ihrer Liebe zu zweifeln, so würde mir dieser Umstand –“ [MS, S. 445]. Der Umstand, also sein Unwille, Sara zu heiraten, stürzt diese in einen Gewissenskonflikt, der ihr moralisches Verständnis und ihr romantisches Empfinden als unvereinbar erscheinen lassen. Die beiden Sphären treten miteinander in Konkurrenz und lösen bei Lessings Protagonistin einen Zustand der Qual aus:

Ich stritt mit mir selbst; ich war sinnreich genug, meinen Verstand zu betäuben; aber mein Herz und mein inneres Gefühl warfen auf einmal das mühsame Gebäude von Schlüssen über den Haufen. Mitten aus dem Schlafe weckten mich strafende Stimmen, mit welchen sich meine Phantasie, mich zu quälen, verband. [MS, S. 440-441]

Sara sähe die Hochzeit gerne vollzogen, und ihr Hadern mit der andauernden Verzögerung verdeutlicht die religiöse Prägung ihrer moralischen Maßstäbe: Die „heilige Handlung“ [MS, S. 445], so hofft sie, könnte dem „Richter[, der die geringsten Übertretungen seiner Ordnung, zu strafen gedrohet hat“ [MS, S. 442], den „Segen, der von einem Friedensboten im Namen der ewigen Güte auf uns gelegt wird“ [MS, S. 441], abgewinnen. Auf diese Weise würde Saras Gewissen beruhigt und sie von ihren Schuldgefühlen befreit. Ihre nicht legitimierte Beziehung belastet sie und schlägt deutlich auf ihr Befinden. Nachdem sie vor einer anstehenden Unterredung mit Mellefont zuerst keinen Schlaf finden kann, wacht sie anschließend mit plötzlichen, konvulsivischen Bewegungen wieder auf und fällt ihrer Bediensteten in die Arme als würde sie „von einem Mörder verfolgt“ [MS, S. 438]. Zittern, Schwitzen und Erbleichen begleiten den panikartigen Anfall. Die Bedenken des verführten „beste[n], schönste[n], unschuldigste[n] Kind[s]“ [MS, S. 433], wie die Protagonistin von Waitwell, dem Diener ihres Vaters, beschrieben wird, nehmen damit eine von außen ersichtliche körperliche sowie affektive Dimension an. Auf diese Weise stellt der Text Saras Moralbegriffe als emotional verankert aus. Ihre Forderungen an sich selbst gibt ihr nicht eine überindividuelle Instanz vor, sondern sie sind „völlig verinnerlicht [...] zur Forderung des Gewissens.“³⁰⁵ Ihre Gefühle für ihren Verlobten hindern sie jedoch daran, ihrem Gewissen Folge zu leisten und diesen zu verlassen. Die deutliche physische Resonanz auf ihr psychisches Erleben gipfelt in der Ohnmacht zwischen dem vierten und fünften Akt des Stückes, und Lessing weist seine Hauptfigur damit von

³⁰⁴ Lessing (2003/1), S. 442. Im Folgenden zitiert mit „MS“ und Seitenzahl.

³⁰⁵ Eibl (1984), S. 76.

Beginn an als empfindsam aus im Sinne der unverstellten Transparenz auf deren inneres Geschehen.

Mit Marwood, der ehemaligen Geliebten Mellefont, führt Lessing eine im Hinblick auf Sara antagonistisch angelegte Figur ein. Sie erscheint in ihrem ersten Auftritt freizügig „im Neglischee“ [MS, S. 448] und hadert nicht mit moralischen Bedenken in Bezug auf ihre Intrigen sowie ihre frühere uneheliche Beziehung zu Mellefont. Ferner setzt sie im Kontrast zur offen ihre Ängste und Emotionen äußernden Sara ihren körperlichen Ausdruck als Maske ein, um spezifische Wirkungen zu erzielen. Sie ordnet sich damit diametral entgegengesetzt zur Protagonistin in den Bereich von Verstellung und Unnatürlichkeit ein:

Bin ich allein? – Kann ich unbemerkt einmal Atem schöpfen, und die Muskeln des Gesichts in ihre natürliche Lage fahren lassen? – Ich muß geschwind einmal in allen Mienen die wahre Marwood sein, um den Zwang der Verstellung wieder aushalten zu können. [MS, S. 469]

Wo Saras „Herz“ und „inneres Gefühl“ das „mühsame Gebäude von Schlüssen über den Haufen“ [MS, S. 440, siehe Zitat oben] werfen und die Oberhand gewinnen, kann Marwood ihre Gesichtszüge und damit ihr äußeres Erscheinungsbild nach Bedarf manipulieren. Sie setzt außerdem „Nachsicht, Liebe, Bitten“ ein als „Waffen, die ich wider [Mellefont] brauchen darf“ [MS, S. 449]. Ungeachtet ihrer Fähigkeit zur Affektkontrolle überkommt sie jedoch „eine kleine Schwachheit“: „[Sara:] Was seh ich, Lady? Sie haben sich entfärbt? Sie zittern?“ [MS, S. 483] Damit stellt der Text Emotionalität als verräterisch und nicht uneingeschränkt durch Willkür und Berechnung lenkbar aus. Im Unterschied zur rationalen Kontrolle und Verstellung bildet Empfindsamkeit einen Zugang zum Menschen, der verlässlich dessen Innerstes offenlegt. In Lessings Stück steht körpersprachliche Expressivität deutlich in Verbindung mit den unbewussten und der bewussten Steuerung entzogenen Sphären der menschlichen Seele, die ab dem 19. Jahrhundert verstärkt mit dem Begriff des Unbewussten versehen werden. Der Autor weist ihnen bereits im Jahr 1755 eine entscheidende Rolle zu, was etwa die im Folgenden zu betrachtende Traumszene veranschaulicht. Bewusst produziertes Verhalten und unbewusste Affektivität treten bei ihm in Konkurrenz, wo sie bei Richardson ein ergänzendes und sich gegenseitig stützendes Verhältnis eingehen. Saras Ohnmacht spiegelt dieses rivalisierende Verhältnis wider sowie den Moment, wo dieses aufbricht und zu ihrem Bewusstsein gelangt.

Der Transfer von einem Gewissen und Gefühl vereinigenden Selbstbild Saras hin zur Zerrissenheit und Dissonanz („[i]ch stritt mit mir selbst“) verläuft entgegengesetzt zum Entwicklungsprozess des ehemaligen Libertins Mellefont. Dieser sei „mit dem Laster zu vertraut geworden“ [MS, S. 446], gibt er an, findet aber mit Sara zu aufrichtigen und selbstlosen Gefühlen zurück: „Sieh jetzt wird die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunterlaufen! [...] Wo ist die Gabe der Verstellung hin, durch die ich sein und sagen konnte, was ich wollte?“ [MS, S. 438-439]. Er lehnt ein Bekenntnis in Form der Hochzeit ab und teilt damit Saras Grundsätze nicht. Ihre uneheliche Verbindung führt ihn im Gegensatz zur Protagonistin zu einem harmonischen Verhältnis von Empfindung und individuellem Moralverständnis. Dieses schließt etwa Aufrichtigkeit ein – Verstellung beschreibt er als eine Fähigkeit, die ihm abhanden gekommen ist – sowie Mitleid für Saras Zustand. Er identifiziert damit, wie auch Sara, den Libertinismus als Laster. Bei der Definition von Tugend macht sich jedoch ein eklatanter Unterschied bei den beiden Figuren bemerkbar. Wo sie selbstquälerische Tendenzen infolge ihrer Entscheidung, Mellefont zu folgen, an den Tag legt, plädiert er für ein weniger rigides Konzept:

Wie? Muß der, welcher tugendhaft sein soll, keinen Fehler begangen haben? Hat ein einziger so unselige Wirkungen, daß er eine ganze Reihe unsträflicher Jahre vernichten kann? So ist kein Mensch tugendhaft; so ist die Tugend ein Gespenst, das in der Luft zerfließet, wenn man es am festesten umarmt zu haben glaubt; so hat kein weises Wesen unsre Pflichten nach unsern Kräften abgemessen [...]. [MS, S. 443]

Unter diesen Voraussetzungen erscheint Saras Unfähigkeit, nach ihrem Entschluss die Vergebung ihres Vaters zu akzeptieren, als unangemessen und unmenschlich. Waitwell teilt die Kritik Mellefonts und gibt zu bedenken: „Es ist, Miß, also ob Sie nur immer an ihren Fehler dächten, und glaubten, es wäre genug, wenn Sie den in ihrer Einbildung vergrößerten, und sich selbst mit solchen vergrößerten Vorstellungen marterten“ [MS, S. 476].

Die durch Waitwell aufgeworfenen Stichworte der Einbildung und der Vorstellung verweisen auf eine Kernszene in Lessings Stück, die die angeführte entscheidende Rolle des Unbewussten veranschaulicht. Seine Protagonistin imaginiert darin die Vollstreckung des von ihr befürchteten moralischen Urteils durch die Figur der Marwood. Deren Identität bleibt jedoch zuerst noch im Ungefähren. Damit liefert Sara einen umfassenden Einblick in die folgende Handlung des Stücks und greift ihrer eigenen psychischen Entwicklung vor. Indem sie Marwood als Projektionsfläche für

ihre Selbstvorwürfe nutzt, tritt sie der Behauptung entgegen, diese sei „apparently an agent external to the main argument of the piece“³⁰⁶. Sara beschwört so die Möglichkeit ihrer eigenen Vergebung sowie im gleichen Zug ihre eigene Opferung.

2.2. „Eine mir ähnliche Person“: Projektion und Einholung des Schuldbewusstseins

Noch vor dem ersten Aufeinandertreffen der beiden Frauenfiguren kommt die emotionale Lage der Protagonistin in ihrer gesamten Komplexität in der Traumepisode zum Tragen. Deren antizipierender Charakter bildet außerdem sowohl die Verhältnisse der Figuren untereinander ab sowie den grundlegenden weiteren Handlungsverlauf. Im Vergleich mit ihrem oben beschriebenen unruhigen Schlaf treten Saras Ängste konkreter und gesteigert auf. Sie vermittelt Mellefont die Szene erzählerisch, und die Zuschauer vollziehen sie so nicht gespielt auf der Bühne nach. Für sie gilt stattdessen, die Situation imaginär zu erfassen. Auf diesen Sachverhalt, der für verschiedene weitere Szenen im Stück von Bedeutung ist, wird noch zurückzukommen sein. Zuerst gilt es jedoch Saras Bericht in den Blick zu nehmen:

Aber noch schlief ich nicht ganz, als ich mich auf einmal an dem schroffsten Teile des schrecklichsten Felsen sahe. Sie gingen vor mit her, und ich folgte Ihnen mit schwankenden ängstlichen Schritten, die dann und wann ein Blick stärkte, welchen Sie auf mich zurückwarfen. Schnell hörte ich hinter mir ein freundliches Rufen, welches mir still zu stehen befahl. Es war der Ton meines Vaters [...] – Hören Sie nur, Mellefont; indem ich mich nach dieser bekannten Stimme umsehen wollte, gleitete mein Fuß; ich wankte und sollte eben in den Abgrund herab stürzen, als ich mich, noch zur rechten Zeit, von einer mir ähnlichen Person zurückgehalten fühlte. Schon wollte ich ihr den feurigsten Dank abstatten, als sie einen Dolch aus dem Busen zog. Ich rettete dich, schrie sie, um dich zu verderben. Sie holte mit der bewaffneten Hand aus – und ach! ich erwachte mit dem Stiche. [MS, S. 441-442]

Höhe und Sturz („Felsen“, „Abgrund“) sowie Familie und Liebhaber („der Ton meines Vaters“, „Sie gingen vor mir her“) bilden die Eckpfeiler von Saras Erscheinung. Sie veranschaulichen außerdem ihren emotionalen und moralischen Konflikt. Eine aus dem Nichts auftauchende Figur, die sich später als Marwood herausstellt, beendet ihn auf tragische Weise. Mit dem Verweis auf die vorhandene Ähnlichkeit („von einer mir ähnlichen Person“) mit der Protagonistin wird sie jedoch in die Konstellation eingeholt, ohne dass der Text an dieser Stelle die Identität der „mörderische[n] Retterin“ [MS, S. 509], wie es im Zuge des späteren Aufeinandertreffens der beiden Frauen heißt, anführt. Sara stirbt im Traum durch ihre Hand, und die geäußerte Analogie beinhaltet einen

³⁰⁶ Brown (1970), S. 142.

„latente[n] Wunsch nach Selbstzerstörung“³⁰⁷, was der Schluss ihres Berichts, „das Ende der Pein in dem Ende des Lebens hoffen zu dürfen“ [MS, S. 442], verdeutlicht. Unter Zurückweisung eines bewussten Todeswunsches kann dieser im „warnende[n] Traum“ [MS, S. 509] und durch eine imaginierte weibliche Person zum Ausdruck kommen. Freud und sein Aufsatz zum Unheimlichen ermöglichen eine Interpretation der Doppelgängererscheinung auch jenseits eines tödlichen Anschlags als „unheimliche[r] Vorbote[] des Todes“ und als „Schreckbild“³⁰⁸. Die Erkenntnis der Ähnlichkeit ist danach zugleich Verdrängungsleistung, da an sich selbst nicht zum Bewusstsein kommt, was die andere Person ausmacht. Vom „anstößigen Inhalt“³⁰⁹ des Ichs spaltet sich das Subjekt ab und verleibt einer anderen Gestalt die verhinderte Selbstkritik ein. Sara Sampson befindet sich also in einer moralischen Problemlage, so ist zu folgern, mit der sie bis zur unterbewussten Selbstaufgabe hadert. Die Traumszene veranschaulicht die Tragweite ihres Zustands, und der Dolchgriff verstärkt diese Wirkung.

Mit der Bemerkung „noch schlief ich nicht ganz“ zu Beginn ihrer Nacherzählung erhält die Imagination der Protagonistin auch Verlängerung in die fiktionale Realität des Stücks. Sie antizipiert das folgende Geschehen und erhält damit die Qualität einer Vision. Ähnlichkeit, Rettung und Verderben („Ich rettete dich, schrie sie, um dich zu verderben“) stellen Komponenten der weiteren Handlung in Bezug auf Marwood dar. Sie ebnet zum einen im Zuge ihrer Intrige den Weg für eine mögliche Zusammenführung der Familie Sampson, indem sie Sir William auf den Aufenthaltsort seiner Tochter hinweist.³¹⁰ Im weiteren Verlauf scheint eine Versöhnung Saras mit ihm möglich. Sie entgegnet dem Diener Waitwell, der sie überzeugen will, die Vergebung durch ihren Vater zu akzeptieren und sie nicht weiter aus einem Schuldbewusstsein heraus abzulehnen: „ich glaube du hast mich überredet“ [MS, S. 477]. Jedoch verfestigt sich die Einschränkung „ich glaube“ in Saras Unfähigkeit, einen entsprechenden Antwortbrief zu formulieren, und verdeutlicht erneut ihre selbstzerstörerische Vorstellung von Moral.³¹¹

³⁰⁷ Hempel (2006), S. 61.

³⁰⁸ Freud (1955), S. 247 und 248.

³⁰⁹ Freud (1955), S. 248.

³¹⁰ So bemerkt Mellefont in der vierten Szene des vierten Akts: „Ich habe Verbindlichkeit gegen sie, und werde es nie aus der Acht lassen, daß sie mein wahres Glück, obschon wider ihren Willen, befördert hat. Ja, Marwood, ich danke Ihnen in allem Ernste, daß Sie unsern Aufenthalt einem Vater verrieten, den bloß die Unwissenheit desselben verhinderte, uns nicht eher wieder anzunehmen.“ [MS, S. 495] Vgl. dazu auch Hempel (2006), S. 60.

³¹¹ Vgl. zum Brief des Vaters wie der ausbleibenden Antwort Saras Reinhardt (2006), S. 371-375.

Daran anschließend stellt sich Marwood zum anderen als mögliche rettende Instanz heraus, als Sara im Vergleich mit ihrer Konkurrentin die Vorwürfe gegen sich selbst relativiert und ein harmonisches Ende ihrer Qualen in Aussicht stellt. Dieser Sachverhalt spiegelt sich in ihrem wandelnden Vokabular wider, das sich zuerst des Begriffs des Verbrechens bedient („mein ganzes Verbrechen“ [MS, S. 476], „bei meinem Verbrechen“ [MS, S. 479]). Im Gespräch mit Marwood, die ihren früheren Geliebten zurückgewinnen will, von Sara jedoch für Mellefonts Verwandte gehalten wird, stellt sie ihre Verbindung mit ihm als zu entschuldigenden und verbüßten Irrtum aus:

Es ist ganz etwas anders, aus Unwissenheit auf das Laster zu treffen, und ganz etwas anders, es kennen und dem ohngeachtet mit ihm vertraulich zu werden. Ach, Lady, wenn Sie es wüßten, was für Reue, was für Gewissensbisse, was für Angst mich mein Irrtum gekostet! Mein Irrtum, sag ich; denn warum soll ich länger so grausam gegen mich sein, und ihn als ein Verbrechen betrachten? [MS, S. 508]

Damit grenzt sich Sara deutlich von der „verhärteten Buhlerin“ [MS, S. 507] und „Lasterhafte[n]“ [MS, S. 501] ab, die „anders“ ist. Sie überträgt ihre selbstquälerischen Bedenken auf Marwood und entlastet sich für den Moment. „Ihr postulierte Tugendbewußtsein und das Bekenntnis ihrer umfassenden Schuld stehen konkret im Widerspruch, indem sie ihr eigenes Vergehen und das Vergehen der Marwood mit zweierlei moralischem Maßstab mißt“³¹². An dieser Stelle kommt der Begriff der wahren Tugendhaftigkeit, der Vergebung mit einschließt und den das Stück am Schluss mit Saras Tod etabliert, noch nicht zum Tragen. Manfred Durzak stellt eine „merkwürdige Verkennung“³¹³ in der Szene bei Lessings Protagonistin fest und bezieht sich dabei auf die Ähnlichkeit der beiden Figuren im Hinblick auf ihr Handeln. Beide sind die Beziehung mit Mellefont ohne eine Heirat eingegangen, jedoch beurteilt Sara diese Entscheidung jeweils unterschiedlich. Im erneuten Rekurs auf Freuds Doppelgängerbegriff wird jedoch das scheinbar inkonsequente Urteil plausibel: Sie spaltet von sich ab, was sie sich selbst vorwirft. Als Marwood ihre wahre Identität eröffnet, löst sich der Kontrast zwischen der konstatierten Andersartigkeit und der im Traum festgestellten Ähnlichkeit auf: „Ha! Nun erkenn ich sie“ [MS, S. 509]. In der Rückschau berichtet Sara von einem unbestimmten Fluchtimpuls („ich flohe als eine Unsinnige, die nicht weiß warum und wohin sie flieht“ [MS, S. 511]), ausgelöst durch das Erkennen der

³¹² Durzak (1970), S. 63.

³¹³ Ebd.

Konkurrentin sowie ihrer selbst: „Denn sie, die Tugendhafte, sieht sich auf eine ›Ähnlichkeit‹ mit der Lasterhaften gestoßen“³¹⁴.

Die Selbstvorwürfe und anschließende Verdrängung Saras münden schließlich in der Vergebung Marwoods, obwohl diese ihren Tod zu verantworten hat: „[Sara:] Kurz, alle Schuld ist mein“ [MS, S. 511]; „Ich sterbe, und vergebe es der Hand, durch die mich Gott heimsucht“ [MS, S. 523-524]. Sie gelangt „vom veräußerlichten Bekenntnis zu gelebter Moralität“³¹⁵, die nicht mehr starren Vorgaben folgt. Im vergifteten Zustand begründet die Protagonistin den diskursiven Wandel vom Verbrechen zum Irrtum, der teilweise zum „Kopfzerbrechen der Interpreten“³¹⁶ geführt hat: „Wie schlaue weiß sich der Mensch zu trennen, und aus seinen Leidenschaften ein von sich unterschiedenes Wesen zu machen, dem er alles zur Last legen könne, was er bei kaltem Blute selbst nicht billigt“. [MS, S. 517] Damit formuliert sie die zwei Phasen ihrer Auseinandersetzung mit sich und Marwood: die Projektion ihrer moralischen Verfehlung auf ein „von sich unterschiedenes Wesen“ und das Erkennen dieser Übertragung, das sie im Traum antizipiert hat. „Nur in der Konfrontation mit der bösen Gegenspielerin konnte Sara auf eine moralische Probe gestellt werden, in der sie ihre Fähigkeit zu selbstlosem Handeln unter Beweis zu stellen vermag.“³¹⁷ Die genannte Konfrontation zieht ihren Tod nach sich, und mit dem Wissen zu sterben beendet sie sowohl das Hadern mit ihren Empfindungen für Mellefont als auch mit der Vergebung ihres Vaters: „Noch liebe ich Sie, Mellefont, und wenn Sie lieben ein Verbrechen ist, wie schuldig werde ich in jener Welt erscheinen!“; „Da mich mein Vater liebt, warum soll es mir nicht erlaubt sein, mit seiner Liebe, als mit einem Erbteile umzugehen!“ [MS, S. 524] Die innere Spaltung, die sich in Saras oben zitierter Feststellung „Ich stritt mit mir selbst“ [MS, S. 440] manifestiert, ist damit zugunsten der Vergebung Marwoods aufgehoben.

2.3. Die elliptische Markierung des Übergangs: Saras ohnmächtiger Zusammenbruch

Die Wendung von den Vorwürfen hin zur Vergebung markiert eine Ohnmacht, die Sara nach ihrer Flucht von der Bühne überkommt. Mit ihr inszeniert Lessing die Rivalität von Unbewusstem und Bewusstsein sowie den Moment des Sinneswandels seiner Protagonistin. Auch für die Handlung des Stückes stellt ihr Zustand den entscheidenden

³¹⁴ Reinhardt (2006), S. 368.

³¹⁵ Barner u.a. (1987), S. 173.

³¹⁶ Reinhardt (2006), S. 373.

³¹⁷ Reinhardt (2006), S. 375.

Wendepunkt dar. Da er zwischen dem vierten und dem letzten Akt stattfindet, kann ihn das Publikum nicht auf der Bühne nachvollziehen. Erst im Nachhinein und innerhalb der Dialoge der Figuren wird deutlich, dass Sara das Bewusstsein verliert, kurz nachdem sie Marwood und damit auch die Abwälzung ihrer Vorwürfe erkennt. Den Ausfall setzt der Text damit auch als solchen in Szene, auch für die Zuschauer bildet er eine Erlebnislücke. Das Letzte, das diese von Sara im nicht vergifteten Zustand sehen, ist ihre Flucht in das Bühnen-Off:

Sara die voller Erschrecken aufspringt und sich zitternd zurückzieht: Sie, Marwood? – Ha! Nun erkenn ich sie – nun erkenn ich sie, die mörderische Retterin, deren Dolche mich ein warnender Traum Preis gab. Sie ist es! Fliehe unglückliche Sara! Retten Sie mich, Mellefont; retten Sie Ihre Geliebte! Und du, süße Stimme meines geliebten Vaters, erschalle! Wo schallt sie? Wo soll ich auf sie zueilen? – Hier? – Da? – Hilfe, Mellefont! Hilfe, Betty! – Jetzt dringt sie mit tötender Faust auf mich ein! Hilfe! *eilt ab.* [MS, S. 509]

Die Regieanweisung nennt den Schrecken als Saras Reaktion auf die Begegnung und weist ihn im Nachhinein als Auslöser für den physisch wirksamen Vorgang der Ohnmacht aus. Seine psychischen Voraussetzungen bildet die Verbindung zur Traum- oder Visionsszene mit dem Aufrufen der „mörderische[n] Retterin“ und des Dolches. Sara reaktiviert außerdem ihre Erinnerung an den nach ihr rufenden Sir William und an den nahenden Anschlag. Angst überkommt sie, und sie verlässt zitternd die Bühne. Die Ausrufezeichen im Text dienen als Markierung ihrer aufgewühlten Verfassung. Von der illusionsartigen Ahnung zu Beginn des Stücks zum Erkennen spannt sich somit ein Bogen durch vier der fünf Akte. Der ohnmächtige Kollaps fungiert als dessen Abschluss und leitet den letzten Aufzug ein, in dem sich die tragische Wendung, der Tod Saras, vollzieht. Durch die allmähliche Gewissheit ihrer Vergiftung rückt die Möglichkeit eines glücklichen Ausgangs ins Unerreichbare, während die Identifizierung der Ohnmacht als Wendepunkt durch das Publikum erst nach und nach erfolgt. Erste Hinweise sowohl auf Saras Zustand als auch auf die Mordabsichten Marwoods gibt diese selbst in ihrem Monolog in der letzten Szene des vierten Akts. Ihr Opfer hat die Bühne verängstigt verlassen. Sie beschreibt „[e]in schreckhaftes Mädchen, das betäubt und mit zerrütteten Sinnen schon vor meinem Namen flieht“ und ändert ihre Absichten hin zu schwerwiegenderen Maßnahmen, denn „Drohungen sind armselige Waffen“ [MS, S. 509]:

Der Dolch war für andre, das Gift ist für mich! – Das Gift für mich! Schon längst mit mir herumgetragen, wartet es hier, dem Herze bereits nahe, auf den traurigen Dienst; hier, wo ich in bessern Zeiten, die geschriebenen Schmeicheleien der Anbeter verbarg; für uns ein eben so

gewisses, aber nur langsames Gift. – Wenn es doch nur bestimmt wäre, in meinen Adern nicht allein zu toben! [...] Was halte ich mich mit Wünschen auf? – Fort! Ich muss weder mich, noch sie zu sich selbst kommen lassen. [MS, S. 510]

An dieser Stelle führt der Text den Gegensatz zu Sara im Anschluss an die eröffneten Sphären von Verstellung und Natürlichkeit weiter und stellt Marwood der Protagonistin als rasende Furie gegenüber (Marwood zu Mellefont: „Sieh in mir eine neue Medea“ [MS, S. 464]). Sie geht in ihrer Rolle als barocke rachelüsterne Figur auf und droht nicht nur Sara zu töten („O daß sie wahr redte, und ich mit tötender Faust auf sie eindrange! [...] Welche Wollust, eine Nebenbuhlerin in der freiwilligen Erniedrigung zu unsern Füßen durchbohren zu können!“ [MS, S. 509]), sondern auch ihre und Mellefonts gemeinsame Tochter. Mit der Absicht, weder sich noch ihr Opfer „zu sich selbst kommen“ zu lassen, bezieht sie sich auf die emotionale Lage der beiden Frauen: Saras panikartige Flucht („Hülfe, Mellefont! Hülfe, Betty! – Jetzt dringt sie mit tötender Faust auf mich ein! Hülfe! *eilt ab*.“ [MS, S. 509, siehe Zitat oben]) sowie ihre eigene Gewaltbereitschaft (Mellefont in einer früheren Szene: „Sie rasen, Marwood“ [MS, S. 464]). Ferner liefert sie damit einen Hinweis auf Saras Ohnmacht.

Marwoods ausführliche rhetorische Entwicklung der Entscheidung zum Mord läuft in ihrem Monolog der Exzessivität ihrer leidenschaftlichen Ergriffenheit scheinbar zuwider.³¹⁸ Ihre Argumentation wägt sie vernünftig ab, statt dem ungesteuerten Affekt zu folgen. Diese Einschränkung der unmittelbaren Vergegenwärtigung von Emotionen zugunsten einer sprachlich geprägten Entwicklung bilden fundamentale Elemente von Lessings Poetologie und seiner Abwendung von der klassizistischen Tradition. Seine zahlreichen Schriften dokumentieren detailliert seine Herangehensweise, und sie bildet auch für die nicht szenisch ausagierte Ohnmacht Saras den theoretischen Hintergrund. In seinem „Laokoon“ stellt der Autor Dichtung und bildende Kunst in ihren Voraussetzungen und Wirkungen einander gegenüber. Das ästhetische Programm erscheint 1766, also elf Jahre nach „Miß Sara Sampson“, es weist jedoch trotz der späteren Veröffentlichung entscheidende Anknüpfungspunkte an das Stück auf poetologischer Ebene auf. Bereits die im Untertitel der Schrift aufgerufenen „Grenzen der Malerei und Poesie“ legen eine Einschränkung der „*ut-pictura-poesis*“-Formel horazischer Prägung nahe, die das poetische Gemälde zur ästhetischen Maxime

³¹⁸ Vgl. zur rasenden Frau, Vogel (2002).

erhebt.³¹⁹ In dieser Arbeit kam sie im Zusammenhang mit Richardson bereits zur Sprache. Lessing kritisiert die „blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei“³²⁰, also die Vergleichbarkeit der Darstellungsbedingungen von Malerei und Dichtung durch Vergegenwärtigung und anschauliche Darstellung. Er betont stattdessen den grundsätzlichen Unterschied der Mittel und Kompositionsweisen der beiden Künste. So stehen der Malerei Figuren und Farben im Raum zur Verfügung, der Poesie artikulierte Töne in der Zeit (vgl. LL, S. 116). Da sprachliche Zeichen willkürlich sind, ergibt sich die Notwendigkeit einer anderen Darstellungsweise der Dinge innerhalb der Literatur: „Er plädiert dafür, daß nur dann, wenn der Poet der Abstraktheit seines Mediums Rechnung trägt, er eine den bildenden Künsten äquivalente Wirkung erzielen könne.“³²¹ Körper in ihrer räumlichen Dimension können aus der sprachlichen Verfasstheit der Dichtung heraus nur als zeitlicher Ablauf, als Handlung, zur Darstellung kommen. Die so entstehende konsekutive Wirkung von Schönheit beschreibt Lessing als Reiz, als

transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: so muß der Reiz in dem nemlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. [LL, S. 155]

Sein Argument stützt sich auf eine größere Eindrücklichkeit der sprachlich und zeitlich gebundenen Darstellung und verfolgt ihre ästhetische Aufwertung gegenüber der Bildhaftigkeit. In der „Hamburgischen Dramaturgie“ überträgt er diese positive Wendung auf die Leidenschaften. Der Dramatiker soll sie „nicht beschreiben, sondern vor den Augen des Zuschauers entstehen“ lassen, um sie „ohne Sprung, in einer so illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen, daß [der Zuschauer] sympathisieren muß, er mag wollen oder nicht“.³²² Die angestrebte Kontinuität lässt sich auch auf Marwoods Monolog und die Entwicklung hin zu ihrer von Zorn begleiteten Entscheidung übertragen. Deren sprachliche Struktur weist dann im Sinne Lessings keinen der unwillkürlichen Affektivität entgegenstehenden Charakter auf, sondern erlaubt es dem Publikum, die Beweggründe der Figur lebhaft zu erfassen.

³¹⁹ Vgl. zum *ut-pictura-poesis*-Konzept einleitend Jacob (2009), speziell in Bezug zu Lessing Fick (2004), S. 223-228.

³²⁰ Lessing (1990), S. 14. Im Folgenden zitiert mit „LL“ und Seitenzahl.

³²¹ Fick (2004), S. 235.

³²² Lessing (1985), S. 187-188, im Folgenden zitiert mit „HD“ und Seitenzahl.

In Lessings Poesie bilden Nachvollziehbarkeit und Plausibilität der Motive notwendige Elemente, und er versteht sie mit dem Begriff der Natürlichkeit. So muss alles, „was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den natürlichsten Ursachen entspringen“ [HD, S. 191]. Körperliche Expressivität hat dann im Rückschluss auf bestimmte Ursachen und Emotionen hin rückführbar zu sein: „Der Dichter erfüllt seine höchste Bestimmung, wenn es ihm gelingt, im Naturzusammenhang einen Sinnzusammenhang erfahrbar zu machen.“³²³ Neben dieser Voraussetzung ist das Entstehen von Leidenschaften als Handlungsmotivation an die Moral gebunden, das heißt, es folgt den gängigen und allgemein anerkannten Normen: „Wunder dulden wir [...] nur in der physikalischen Welt; in der moralischen muß alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll.“ [HD, S. 191-192] Wie im Zusammenhang mit dem Genre des bürgerlichen Trauerspiels dargestellt zielt der Autor mit seinen Dramen auf „Tränen des Mitleids, und der sich fühlenden Menschlichkeit“³²⁴. Moralität kommt dabei über Empfindungen und emotionale Nähe zustande, die durch den Bezug zum Nächsten, z. B. zur fiktionalen Figur, geprägt sind: Der Poet müsse sich in der Tragödie langsam dem Ziel nähern, „an dem wir uns endlich, voll des innigsten Mitleids gegen die, welche ein so fataler Strom dahinreißt, und voll Schrecken über das Bewusstsein befinden, auch uns könne ein ähnlicher Strom dahinreißen“ [HD, S. 339]. Der Effekt für das Publikum besteht also laut Lessing darin, aus dem dargestellten Beispiel zu lernen und sein emotionales Vermögen auszubauen: „[D]ie Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll *unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern.“³²⁵

Sinnliche und körpergebundene Vorgänge und Reaktionen spielen damit im poetischen Schaffensprozess sowohl im Hinblick auf die Figuren als auch auf die rezipierenden Instanzen eine entscheidende Rolle. Im Rahmen seiner dramatischen Wirkungsabsicht reicht Lessing die bloße verbale Beschreibung von Emotionen nicht aus. Allerdings besteht die Herausforderung in der so gestalteten dramatischen Kommunikationssituation in der Verständigung von Sender und Empfänger sowie in der Übertragung des emotionalen Sinnzusammenhangs: „Die Empfindung ist überhaupt immer das streitigste unter den Talenten eines Schauspielers. [...] Denn die Empfindung ist etwas Inneres, von dem wir nur nach seinen äußern Merkmalen urteilen können“ [HD, S. 197]. Trotz der Präferenz der als natürlich und unmittelbar wahrnehmbaren physischen Darstellung von Gefühlen können sprachliche Zeichen in die Kausalität etwa der

³²³ Fick (2004), S. 288.

³²⁴ Lessing (2003/2), S. 757. Vgl. das Zitat auf S. 121 sowie Anmerkung 299.

³²⁵ Lessing (1987), S. 120.

Leidenschaften eingehen und die Körpersprache unterstützen. Diesen Zusammenhang formuliert Lessing in einem Brief an Friedrich Nicolai vom 26. Mai 1769:

[D]ie höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein, und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge.³²⁶

Im Verbund mit der körperlichen Beredsamkeit erhält die gesprochene Sprache in der Schauspielkunst den Charakter von natürlichen Zeichen, und die räumliche Qualität der Malerei und die Zeitlichkeit der Dichtung treffen an dieser Stelle zusammen: „Die Kunst des Schauspielers stehet hier, zwischen den bildenden Künsten und der Poesie, mitten inne.“ [HD, S. 210] In seinen dramatischen Texten inszeniert Lessing innere Prozesse nach außen hin sichtbar, dokumentiert Motivationen und Handlungsursachen und leitet zu deren intendierter Interpretation an. Das Ideal eines „lückenlosen Kausalnexus auf die »causa efficiens«“³²⁷ versucht er mithilfe von *soma* und *sema* gemeinsam zu gewährleisten, um Aufschluss über den Charakter der Figur sowie über den in ihr entstandenen Affekt zu ermöglichen. So kommentiert Sara das Erscheinungsbild ihrer Mörderin Marwood in der neunten Szene des vierten Akts: „Ich erschrecke, Lady; wie verändern sich auf einmal die Züge ihres Gesichts? Sie glühen; aus dem starren Auge schreckt Wut, und des Mundes knirschende Bewegung – Ach, wo ich Sie erzürnt habe, Lady; so bitte ich um Verzeihung.“ [MS, S. 508] Mit durch die Jahrhunderte veränderten Rezeptionsgewohnheiten mag die Szene unbeholfen wirken, wie folgendes Urteil verdeutlicht: „the mimetic action is [...] clumsily written into the dialogue“³²⁸. Mithilfe der poetologischen sowie wirkungsästhetischen Überlegungen des Autors wird die Kombination aus körperlicher Darstellung und wörtlichen Erläuterungen in Lessings Stück jedoch verständlich und nachvollziehbar. Er wendet sich in der dramatischen Gattung nicht von der Materialität und Bildlichkeit des Körpers ab, ergänzt jedoch dessen Vormachtstellung durch die Wertschätzung der Prozessualität der poetischen Sprache. Parallel zu seinem Schaffen zeichnet sich eine weitreichende Modernisierung des Theaters ab, mit der psychosomatische Phänomene nicht mehr mithilfe der verbalen Artikulation von emotionalen oder leidenschaftlichen Vorgängen zur Darstellung kommen. Stattdessen streben die Dramatiker an, diese allein durch körperliche

³²⁶ Lessing (1987), S. 610.

³²⁷ Zeuch (1999), S. 78.

³²⁸ Ziolkowski (1965), S. 274.

Expressivität zu transportieren und so eine gesteigerte emotionale Involvierung des Publikums zu erreichen:

Die neue Schauspielkunst sollte mimische, gestische und proxemische Zeichen entwickeln, welche die verschiedensten Empfindungen bzw. Zustände der menschlichen Seele aufs vollkommenste darzustellen vermöchten, weil nur diese Zeichen imstande sein würden, im Zuschauer die gewünschten Emotionen hervorzurufen.³²⁹

Lessings theoretisch fundierte Gestaltungsentscheidung steht mit ihrer emotionalen Ausrichtung und ihrem psychologischen Interesse an der einzelnen Figur im Zeichen der Abwendung von formalisierten dramatischen Gebärdenkatalogen in klassizistischer Tradition. Dabei baut er den Körper als aktiven und autonomen Sinnträger verstärkt in seine Stücke ein. Gerade im Hinblick auf den bei ihm postulierten Unterschied zwischen bildender Kunst und Dichtung und der sukzessiven Entwicklung der Affekte darf diese Tatsache nicht aus dem Blick geraten. Trotz komplementärer sprachlicher Erörterung z. B. von Gefühlen besitzen die Präsenz des Leibs und seine Expressivität im Drama durch dessen Mittelstellung zwischen Malerei und Poesie gleichberechtigte ästhetische Bedeutung. Lessings Schlüsselposition für den Wandel der Inszenierungstheorie und für die Theaterpraxis in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist insofern nicht zu unterschätzen.³³⁰ Auch er strebt wie die Modernisierer eingängige und vor allem rührende Gesten an und stellt rationales Erfassen von körperlichen Zeichen hinten an. Aus einem Wechselspiel von körperlicher Anreicherung und verbaler Spezifizierung heraus „gewinnt [bei Lessing] jede allgemeine Einsicht Wahrheit erst in der Konkrete, der abstrakte Gedanke erst durch das gesprochene Wort, das gesprochene Wort erst durch den ihm korrespondierenden körperlichen Ausdruck.“³³¹

Ein anschauliches Beispiel für das beschriebene Wechselspiel liefert der Wandel Mellefontes vom Libertin zum aufrichtig Liebenden, der zu Beginn der Analyse von „Miß Sara Sampson“ angeführt wurde. Als Indiz für die These seiner Umkehr wurde folgende Äußerung von ihm herangezogen: „Sieh jetzt wird die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunterlaufen! [...] Wo ist die Gabe der Verstellung hin, durch die ich sein und sagen konnte, was ich wollte?“ [MS, S. 438-439]. Bemerkenswerterweise ändert Lessing nach dem Erstdruck seines Dramas mit dem Untertitel auch den hier zitierten ersten Satz von Saras Verlobtem. Er verlegt den

³²⁹ Fischer-Lichte (1999), S. 55-56.

³³⁰ Vgl. Bartl (2005), S. 65.

³³¹ Zeuch (1999), S. 77.

Tränenfluss in den folgenden Ausgaben von der nahen Zukunft in die Gegenwart und inszeniert Mellefont vor den Augen des Publikums als fühlendes Subjekt: „Sieh, da läuft die erste Träne, die ich seit meiner Kindheit geweinet, die Wange herunter!“³³² Die Abwandlung kommt zum einen seiner Absicht der Entrhetorisierung entgegen und geht in sein Schauspielkonzept der Individualität und der Naturnähe ein. Dieses zieht wie gesehen den pathognomischen Ausdruck der formalisierten leidenschaftlichen Regung vor, kann jedoch an seine Grenzen stoßen. Die begleitende Kommentierung durch die Figur tritt dieser Problematik entgegen. Mit ihr verdeutlicht Mellefont den Kontrast zwischen seiner neuen Empfindsamkeit und der Vergangenheit im Zeichen von Künstlichkeit und Unaufrichtigkeit. Ferner verdeutlicht die nuancierende Umgestaltung des Textes die tatsächliche Entwicklung des schließlich Weinenden. Er rührt die Zuschauer mit seinem unmittelbar vor ihren Augen entstehenden Affekt und weist nicht nur auf ein zukünftiges Ereignis hin.

Im Hinblick auf Lessings Poetologie gilt es neben den Beispielen zu Marwood und Mellefont nun ebenso Sara Sampsons ohnmächtigen Ausfall in den Blick zu nehmen. Dieser findet, wie bereits erwähnt, nicht auf der Bühne statt, sondern erschließt sich nach und nach mithilfe der Dialoge zwischen den Figuren. Die Kritik beschreibt das Stück zum Teil als „Jugendsünde“³³³, was unter anderem mit der noch nicht veröffentlichten Dramentheorie des Autors zur Zeit der Entstehung von „Miß Sara Sampson“ untermauert wird. Seine ästhetischen Prinzipien spiegeln sich jedoch dort bereits wider, wie die angeführten Szenen mit Marwood und Mellefont veranschaulichen. Lessing wendet sie in dieser Form allerdings nicht auf die Ohnmacht seiner Protagonistin an. Er drängt zugunsten des idealisierenden Schlusses eine Facette des Zusammenbruchs zurück, die bei der Rezeption zutage treten würde. Dem Eindruck eines inkonsistenten Dramas kann unter diesem Gesichtspunkt widersprochen werden, da die Vorgehensweise dem Ziel unterworfen ist, einen umfassend erhabenen Eindruck von Sara zu vermitteln. Dieser These gehen die folgenden Seiten nach.

Zu Beginn dieses Kapitels wurde festgestellt, dass die Begegnung mit Marwood und das Erkennen ihrer wahren Identität den Auslöser für Saras ohnmächtigen Zusammenbruch bilden. Im Nachhinein ergänzt sie ihre Flucht aus der entsprechenden Szene („Hier? – Da? – Hülfe, Mellefont! Hülfe, Betty! – Jetzt dringt sie mit tötender Faust auf mich ein!

³³² Lessing (1982), S. 304. Wie bereits erwähnt entfernt Lessing in seinem Untertitel zum Trauerspiel den Zusatz „bürgerliches“. Vgl. Anmerkung 295 auf S. 119.

³³³ Barner u.a. (1987) stellen diese Kritik an „Miss Sara Sampson“ zur Diskussion. Vgl. ebd., S. 177-178.

Hülfe! *eilt ab.*“ [MS, S. 509, siehe Zitat oben]) mit einer erläuternden Kommentierung ihrer Angestellten Betty gegenüber: „Du glaubst nicht, wie außer mir ich war. Auf einmal fiel mir der schreckliche Traum von voriger Nacht ein, und ich flohe als eine Unsinnige, die nicht weiß warum und wohin sie flieht“ [MS, S. 511]. Lessing beabsichtigt wie gesehen eine gesteigerte Eindringlichkeit, indem er die inneren Vorgänge seiner Figuren auf mehreren Kanälen transportiert. Saras impulsiv geäußerte Verwirrung und Angst mit dem suchenden „Hier? – Da?“ sowie dem mehrfachen „Hülfe“ erhalten Nachdruck mit der folgenden Rekapitulation. Der Fokus, der damit auf ihrer Orientierungslosigkeit liegt, schafft Raum für weitere Bedeutungsfacetten. Auch in moralischer Hinsicht trifft nämlich der vermittelte Eindruck zu: Sara ist zwischen ihren Prinzipien und ihren Gefühlen hin- und hergerissen und handlungsunfähig. Erst nach ihrer Begegnung mit Marwood und ihrem ohnmächtigen Zusammenbruch kann sie diesen Zustand überwinden.

Die Gewissheit über den nahenden Tod Saras baut Lessing im Anschluss an seine Maxime der Darstellung von Leidenschaften im Theater auf. Er fordert vom Dramatiker wie gesehen, sie „in einer [...] illusorischen Stetigkeit wachsen zu lassen“ [HD, S. 187, siehe Zitat oben]. So steigern sich zum einen die Symptome der Protagonistin im Laufe des fünften Akts:

Sara: [...] Ach! –
 Betty: Was für ein Ach, Miß? Was für Zuckungen –
 Sara: Gott, was für eine Empfindung war dieses –
 Betty: Was stößt Ihnen wieder zu?
 Sara: Nichts, Betty. – Ein Stich, nicht ein Stich, tausend feurige Stiche in einem. – Sei nur ruhig; es ist vorbei. [MS, S. 511]

Sara: [...] Empfindungen, Mellefont, die gefühlte Empfindungen wenden meine Augen in eine andre Aussicht! Eine dunkle Aussicht in ehrfurchtsvolle Schatten! – Wie wird mir? – *indem sie die Hand vors Gesicht hält.* [MS, S. 515]

Sara: Ach, mein Vater! – Hilf mir auf, Waitwell, hilf mir auf, daß ich mich zu seinen Füßen werfen kann. *Sie will aufstehen, und fällt aus Schwachheit in den Lehnstuhl zurück.* [MS, S. 520]

Zum anderen dokumentieren die Äußerungen der anderen Figuren das Todesurteil: Mellefont: „Betty, was ist ihr geschehen? – Das sind nicht bloße Folgen einer Ohnmacht“ [MS, S. 516]; Betty: „Welche schreckliche Vermutung! – Nein; es kann nicht sein; ich glaube es nicht.“ [MS, S. 518]

Von den beiden beschriebenen Beispielen, Saras Verwirrung sowie ihr herannahender Tod, unterscheidet sich ihre Ohnmacht insofern, als sie der Text nicht als körperliches

und affektives Phänomen, das durch sprachliche Kommentierungen begleitet wird, inszeniert. Stattdessen liefert ein Gespräch zu Beginn des fünften Akts zwischen Sara und Betty unmittelbar nach dem Monolog Marwoods Aufschluss. In diesem thematisieren die beiden Frauen den gerade erfolgten Kollaps. Das Publikum ahnt bereits Marwoods Einsatz des Giftes, kann Saras Schwäche jedoch nicht mit Sicherheit auf den Anschlag zurückführen:

Sara (*schwach in einem Lehnstuhle*).

Betty: Fühlen Sie nicht, Miß, daß Ihnen ein wenig besser wird?

Sara: Besser, Betty?

[...]

Je nun, ich bin erschrocken; weiter bin ich ja nichts! Die kleine Ohnmacht sollte nicht viel sagen. Du weißt wohl, Betty, ich bin dazu geneigt.

Betty: Aber in so tiefer hatte ich Miß noch nie gesehen.

Sara: Sage es mir nur nicht. Ich werde dir gutherzigem Mädchen freilich zu schaffen gemacht haben. [MS, S. 510-511]

Die Betroffene selbst führt ihre „kleine Ohnmacht“ auf den erneut aufgerufenen Schrecken und ihre dafür empfängliche Konstitution zurück, während Betty den Verdacht einer erfolgreichen Vergiftung mit dem Argument verstärkt, die Bewusstlosigkeit Saras sei so tief wie noch nie gewesen. Mit dieser Einschätzung akzentuiert sie zugleich die Tragweite des Zusammentreffens mit Marwood: Die Protagonistin hat einen größeren Schrecken nie zuvor erlebt. Indem der Zusammenbruch schon an dieser frühen Stelle im finalen Aufzug deutlich wird, kann die allmähliche Spurensuche zu seinem Hergang und wie gesehen zu seinen Folgen beginnen. Für die Zuschauer nimmt er die Funktion einer Leerstelle ein, die sie mit Bedeutung versehen müssen und die auch die Betroffene im Moment des Bewusstseinsausfalls empfindet. Mit der Aussparung stehen nicht Sara und ihr zusammenbrechender Leib im Zentrum, sondern der Text lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums gezielt auf Marwoods Tat. Betty beschreibt diese als besorgte Beobachterin der Szene, die erneut Rührung fingiert: „Marwood selbst schien durch die Gefahr, in der Sie sich befanden, gerührt zu sein. So stark ich ihr auch anlag, dass sie sich fortbegeben möchte, so wollte sie doch das Zimmer nicht eher verlassen“ [MS, S. 511]. Marwoods Geständnisschreiben beweist schließlich, dass es sich dabei nicht um echte Emotionen, sondern um einen strategischen Zug handelt, um Sara im bewusstlosen Zustand das Gift zu verabreichen: „Ich stellte mich gerührt und dienstfertig“ [MS, S. 523].

Das gewählte Vorgehen des Autors verhindert also die unmittelbare Eindrücklichkeit des ohnmächtigen Leibs und seiner Rolle als Ort des Zugriffs, der Vergiftung und damit

des sicheren Todes Saras. Mit der Überführung des Ereignisses in einen mehrstufigen Prozess verfolgt er das Ziel einer verstärkten emotionalen Wirkung. Auf diese Weise steht der moralischen Überlegenheit der Protagonistin keine visuell fundierte Unterwerfung und Heteronomisierung gegenüber. Denn „der Tod ist ein Mittel, pathetische Wirkungen zu erzielen und bietet den dramatischen Figuren die Möglichkeit, sich als erhaben zu erweisen.“³³⁴ Das den Eindruck der Erhabenheit konstituierende Element der Moralität stellt wie gesehen ebenso ein Element der intendierten Effekte Lessings dar und löst, folgt man der These des angeführten Zitats, Bewunderung aus.³³⁵ An dieser Stelle stößt das bürgerliche Trauerspiel mit seinen einleitend dargestellten Merkmalen an seine Grenzen, das sich in seiner Wirkung vom heroischen Drama abzugrenzen sucht und seine Figuren individueller und als dem Einzelnen so näher konzipiert: „Charakteristisch für das bürgerliche Trauerspiel ist eine nicht mehr auf Bewunderung oder Schrecken, sondern auf Identifikation (bzw. Empathie) der Zuschauer mit einzelnen Protagonisten hin angelegte Wirkungsstruktur.“³³⁶ Lessing entscheidet sich in seinem Stück für eine Mischform aus Einfühlung und abschließender Idealisierung. Am Ende einer individuellen und nicht exemplarisch aufgebauten Tugendgeschichte, die über selbstquälerisches sowie negierendes Schuldbewusstsein verläuft und schließlich in Selbstlosigkeit mündet, steht Saras Vergebung ihrer Mörderin. Für diesen Akt der Selbstlosigkeit soll sie die Wertschätzung des Publikums erhalten.

Mellefonts letzte Replik vor seinem Selbstmord verdeutlicht, wie die Protagonistin im Stück über den altruistischen Zug zur vollkommen Tugendhaften stilisiert wird: „Diese Heilige befahl mehr, als die menschliche Natur vermag!“ [MS, S. 525] Auch Waitwell stellt das Vergeben an die erste Stelle innerhalb des christlich geprägten Tugendverständnisses, auf das sich auch die Protagonistin zu Beginn des Stückes bei ihren Bedenken stützt:

Ich fühlte so etwas sanftes, so etwas beruhigendes, so etwas himmlisches dabei, daß ich mich nicht entbrechen konnte, an die große unüberschwengliche Seligkeit Gottes zu denken, dessen ganze Erhaltungen der elenden Menschen ein immerwährendes Vergeben ist. [MS, S. 476]

Entsprechend ist das Erkennen Marwoods als Moment des Sinneswandels im moralischen Kontext positiv konnotiert („Ich muss es wohl gar für ein Glück halten, dass ich in Ohnmacht gefallen bin“ [MS, S. 511]). Als dessen Folge ermöglicht der

³³⁴ Schulz (1988), S. 3.

³³⁵ Vgl. zum Erhabenen Schulz (1988), besonders S. 258-262.

³³⁶ Schön (2006), S. 396.

ohnmächtige Ausfall erst Saras tugendhaftes Agieren und die emotionale Wirkung auf das Publikum im Zuge ihrer Vergiftung. Diese Rolle der Ohnmacht als Peripetie wurde bereits festgestellt und damit ihre strukturelle Relevanz für das gesamte Stück. Wie in dem im vorangegangenen Kapitel thematisierten Roman von Samuel Richardson sind Tugendhaftigkeit und körperliche Reaktionen, speziell im Hinblick auf das Ohnmachtsphänomen, eng verbunden. Eine Kette aus Schuldbewusstsein und Selbstqual löst Saras Traum und schließlich ihren Kollaps aus, der den Mord ermöglicht. Damit thematisiert das Stück auch die Macht der Psyche, in die das moralisch basierte Gefühl sowie die Suche nach einem tugendhaften Sein und Handeln eingeschlossen sind. Diese sind zwar unlösbar mit äußeren Richtlinien verknüpft, lassen jedoch ebenso im Zuge von Vergebung und der Abkehr von rigiden Normen die Versöhnung mit dem Vater und eine gleichzeitige uneheliche, jedoch aufrichtige Liebe in erreichbare Nähe rücken.

Wo ein problematischer Eindruck im Zuge von Bildlichkeit und dem Szenario des ohnmächtigen exponierten Körpers bei Richardson zutage tritt, sucht Lessing diesen mithilfe von Prozessualität zu vermeiden. Das heißt, er spart Saras Ohnmacht auf der Bühne aus und lässt erst nach und nach Gewissheit über den Vorfall sowie seine Folgen entstehen. Er vermeidet so, dass bestimmte Charakteristika des weiblichen Zusammenbruchs seinen Wirkungsabsichten bei „Miß Sara Sampson“ zuwiderlaufen. Damit sind im Stück Wehrlosigkeit und die Möglichkeit, sich des Körpers in diesem Zustand zu bemächtigen, als Konfliktpotenziale zu definieren, die aufscheinen und die der Text zu umgehen versucht. Die stufenweise Semantisierung des Vorfalls wirkt einer negativen Besetzung insofern entgegen, als Mitleid und der positive Effekt der Anagnorisis in den Vordergrund rücken. Mit der Vergiftung und ihrem Tod zahlt Lessings Hauptfigur jedoch einen hohen Preis für ihre Idealisierung, die zwar der emotionalen Involvierung des Publikums zugute kommt, einen Anschluss an dessen Lebenswelt jedoch verhindert. „Sara ist nicht konzipiert zur Propagandierung der Tugend als Allheilmittel, als übertragende Norm für das Leben, als Repräsentation eines Tugend-Laster-Kodex, auf den sich eine Zukunft bauen ließe“.³³⁷ In diesem Punkt unterscheidet sich Sara deutlich von Pamela, die dem Leser als Vorbild eine Anleitung für die Alltagspraxis liefern soll. Zwar führt auch Sara Sampson mit dem Akt des Verzeihens eine beispielhafte und erstrebenswerte Facette der im Menschen verorteten Moralität ein, eine Folge außer Trauer und Tod zeigt das Stück jedoch nicht auf.

³³⁷ Mauser (1975), S. 14.

2.4. Konflikt und Anmut in Friedrich Schillers „Kabale und Liebe“

Eine ähnliche Problemstellung wie Lessings „Miß Sara Sampson“ weist Schillers Tragödie „Kabale und Liebe“ aus dem Jahr 1784 als Grundkonflikt auf. Auch hier steht eine junge Frau zwischen ihrer Familie und der Zuneigung zu einem Mann. Zum ersten Mal unter den literarischen Texten in dieser Arbeit rückt der Titel des Stücks jedoch nicht die weibliche Hauptfigur in den Mittelpunkt. Seine zweiteilige Form, bestehend aus den Stichworten der Kabale (oder Intrige) und der Liebe, suggeriert vielmehr einen überindividuellen Gegenstand. Ihn bestimmen die angeführten Elemente sowie deren gegenseitige Unverträglichkeit, und sie versprechen in Verbindung mit dem Untertitel „Ein bürgerliches Trauerspiel“ einen tragischen Ausgang. Die Tatsache, dass der Arbeitstitel vor der Endfassung des Stücks noch „Luise Millerin“ lautete und auf Anraten August Wilhelm Ifflands hin geändert wurde, schließt Schiller jedoch wiederum an die Traditionslinie von weiblichen Namen als Werktitel an, der ebenso Richardson mit „Pamela“ und Lessing mit „Sara Sampson“ angehören.³³⁸ Die ursprüngliche Titulierung passt durchaus zu der Rolle, die seine Protagonistin und die mit ihr verbundenen Konflikte für die Handlung in Schillers Stück spielen. Dabei tritt die Intrige als äußere Ursache der Katastrophe in ihrer Bedeutung zurück. Luises Ohnmacht verknüpft, wie zu sehen sein wird, diese äußeren Bedingungen mit ihren eigenen Unsicherheiten und eröffnet den Weg hin zur Katastrophe. Im ersten Schritt gilt es dementsprechend, die Eckpfeiler der Krise aufzuzeigen, in die die einzelnen Figuren geraten. Sie weist zum Teil deutliche Ähnlichkeiten mit den beiden zuvor besprochenen Werken auf. Im Anschluss werden der Verlauf der Intrige sowie die Rolle der Schrift zu betrachten sein. Letztere instrumentalisieren die zu Luise und Ferdinand antagonistisch angelegten Figuren für ihren Plan und überführen sie in den Bereich von Täuschung und Amoralität. Das Stück legt offen, wie die theoretisch ideale Verbindung von körperlicher Expressivität und Tugendhaftigkeit an mehreren Stellen an ihre Grenzen geraten kann. „Kabale und Liebe“ geht dabei noch einen Schritt weiter, indem es die Zugriffsmöglichkeiten auf den weiblichen ohnmächtigen Körper ausstellt und nicht wie bei Lessing vor dem Publikum verbirgt.

Ausgangspunkt des Stückes bildet die Liebesbeziehung zwischen der bürgerlichen Luise Miller und dem Major Ferdinand von Walter, der der Sohn des Präsidenten und Mitglied des fürstlichen Hofes ist. Die ersten drei Szenen fokussieren Familie Millers

³³⁸ Vgl. zur Änderung des Titels Guthke (2009), S. 97 und 102.

Welt, und die Bedenken und Folgen der Verbindung der Tochter bilden dabei das Thema. Die Protagonistin ist dem jungen Mann zugetan und bringt dies bildhaft mit der Beschreibung ihrer ersten Begegnung zum Ausdruck: „Tausend junge Gefühle schoßen aus meinem Herzen, wie die Blumen aus dem Erdreich wenns Frühling wird. [...] Ich wußte von keinem Gott mehr, und doch hatt‘ ich ihn nie so geliebt.“³³⁹ Die Liebe als Naturschauspiel und Empfindung, die zur Herzensreligion stilisiert wird, stürzt Luise jedoch ähnlich wie Sara Sampson in einen Konflikt mit ihrem Glauben:³⁴⁰ „ich bin eine schwere Sünderin, Vater“ [KL, S. 20]. Die Religion der Liebe kann sie vor einem „gottlosen Leben“ [ebd.] im christlichen Sinne nicht bewahren, stellt so keine Alternative dar und hält kein langfristiges Heilsversprechen bereit. Damit steht auch sie vor einer Zerreißprobe, die sich über ihr Gefühl und ihr Gewissen erstreckt: „der Himmel und Ferdinand reißen an meiner blutenden Seele, und ich fürchte – ich fürchte –“ [ebd.]. Die Befürchtung einer göttlichen Strafe für ihre Zuneigung zu dem Adeligen fußt nicht zuletzt auf dem Standesunterschied der beiden. Ihre Verbindung kann, so befürchtet Luise, „die Fugen der Bürgerwelt auseinander treiben, und die allgemeine ewige Ordnung zu Grund stürzen“ [KL, S. 102]. Indem sie den Himmel und Ferdinand gegenüberstellt, erhält ihre Sorge um ihre unterschiedliche Herkunft und deren gesellschaftspolitische Implikationen eine religiöse Qualität, die mit der aufgerufenen göttlichen Ordnung bei Richardsons „Pamela“ vergleichbar ist. Dort tragen die Ohnmachten der Protagonistin wie gesehen zu ihrer Ermächtigung und Rettung bei und besitzen einen göttlichen Impetus. Durch die Standhaftigkeit Pamelas begünstigen sie schließlich die Eheschließung mit dem gesellschaftlich höher stehenden Mr. B.

Für Luise ist eine solche Aussicht nicht gegeben. Die weiteren Vorkommnisse bringen, wie sie es Ferdinand gegenüber fasst, den „Fluch [s]eines Vaters“ [KL, S. 102] mit sich, der ihren ohnmächtigen Zusammenbruch in das Gegenteil eines tugendhaften Signals verkehren und ein harmonisches Ende damit verhindern wird. Mit dem Eingreifen des intriganten Präsidenten kann eine Analyse des Dramas, die zum zentralen Gegenstand die Ohnmacht der Protagonistin erklärt, nicht allein ihrem Gewissenskonflikt nachgehen. Bei Lessings Stück war dies bis zum Giftanschlag auf Sara Sampson möglich, und auch bei der Interpretation von Schillers Werk ist dieses Vorgehen verbreitet: „Dominante Paradigmen in der Interpretation von *Kabale und Liebe* sind zum einen eine tendenziell theologische Interpretation, die vor allem die Haltung Luises in ihrem

³³⁹ Schiller (2000), S. 20-22, im Folgenden zitiert mit „KL“ und Seitenzahl.

³⁴⁰ Ausführlich und als Kontrast zu Ferdinands „Liebesreligion“ stellt diesen Zusammenhang Guthke (2009) dar.

Konflikt zwischen göttlicher Ordnung und individuellem Anspruch diskutiert“³⁴¹. Die soziale Ordnung erhält auch unabhängig von einer transzendenten Instanz Relevanz, wenn eine Heirat zwischen Luise und Ferdinand dem persönlichen Erfolg und Machtzuwachs seines Vaters zuwiderläuft. Antizipierend kommt dieses Szenario zur Sprache: „Ich seh in die Zukunft – die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe – dein Vater – mein Nichts (erschrickt, und läßt plötzlich seine Hand fahren) Ferdinand! ein Dolch über dir und mir! – Man trennt uns!“ [KL, S. 24] Der bei „Miß Sara Sampson“ thematisierte Sturz in den Abgrund, der der Hauptfigur in ihrem Traum erscheint, kommt dabei ebenfalls zum Tragen: „Du wilst mich einschläfern Ferdinand – wilst meine Augen von diesem Abgrund hinweglocken, in den ich ganz gewiß stürzen muß.“ [Ebd.]

Mit Ferdinands Interesse an Luise entsteht auch eine Gefahr für den Ruf der Millers. Dabei weist die Frage nach der Sittlichkeit seiner Absichten erneut eine gesellschaftlich wirksame wie auch christlich fundierte Facette auf. „Freut mich, daß du so fleißig an deinen Schöpfer denkst. Bleib immer so, und sein Arm wird dich halten“ [KL, S. 18], rät Vater Miller seiner Tochter. Er verweist dabei auf die religiöse Sozialisierung, die Luise durch ihre Eltern erfährt und die sie noch vor der äußeren Gefahr durch den Präsidenten in eine Bredouille bringt. Die familiären Bindungen tragen ebenso zu ihrem Zustand bei, da ihr Vater nicht bereit ist, in die Verbindung einzuwilligen: „den Major – Gott ist mein Zeuge – ich kann dir ihn nimmer geben.“ [KL, S. 22]. Die gefürchtete Missachtung der christlichen Moral wirft Miller bereits in der ersten Szene des ersten Akts auf: „Meine Tochter kommt mit dem Baron ins Geschrei. Mein Haus wir verrufen“; „und das Mädcl ist verschimpft auf ihr Lebenlang“ [KL, S. 8]. In diesem Zusammenhang gibt er im Dialog mit seiner Frau eine erste Beschreibung der Protagonistin ab, die auch den Rekurs auf ihre Tugend impliziert: „Worauf kann so ein Windhund wohl sonst sein Absehen richten? – Das Mädcl ist schön – schlank – führt seinen netten Fus.“ [KL, S. 10] Die genannte Schönheit ihrer Erscheinung wie auch ihres Gangs und ihrer Bewegungen verweist auf Schillers Konzept der Anmut, die er als „bewegliche Schönheit“³⁴² entwirft und dabei auf die physische Dynamik rekurriert. Wenn Luises weniger besorgte und von den schlechten Absichten des jungen Manns nicht überzeugte Mutter konstatiert, es sei „ihm pur um ihre schöne Seele zu thun“ [ebd.], führt sie diesen Anklang an das Konzept des Aufsatzes „Über Anmuth und Würde“ aus dem Jahr 1793 weiter. Mithilfe einer pathognomischen Wirkungsbewegung

³⁴¹ Schön (2006), S. 381.

³⁴² Schiller (1962/3), S. 252. Im Folgenden zitiert mit „AW“ und Seitenzahl.

sind eine schöne Seele und der Reiz der Anmut verknüpft („Anmuth [ist] der Ausdruck einer schönen Seele“ [AW, S. 289]), letztere muss jedoch bestimmte Bedingungen erfüllen: „Willkührlichen Bewegungen allein kann also Anmuth zukommen, aber auch unter diesen nur denjenigen, die ein Ausdruck moralischer Empfindungen sind.“ [AW, S. 254] Willkürlichkeit impliziert also eine sittliche Gesinnung, die in der schönen Seele wurzelt:

Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affekt die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. [AW, S. 287]

Wenn der Mensch moralisch gefestigt ist, kann er den Affekten noch vor dem Willen die Leitung über seine Bewegungen und Handlungen überlassen. Willkür ist dann im Rückschluss der entsprechenden Affektivität zuzuordnen, die mit der Vernunft und mit ethischen Leitlinien übereinstimmt. Anmut als „objektive Eigenschaft“ [AW, S. 252] entsteht bei einer evidenten Fundierung dieses Ausdrucks in der Empfindung: „Anmuth aber können nur solche Bewegungen zeigen, die zugleich einer Empfindung entsprechen.“ [AW, S. 266]. Dem Rekurs auf anmutige Bewegungen und auf die schöne Seele liegt also der Gedanke einer affektiv entäußerten und seelisch fundierten Moralität zugrunde, die der Sinnlichkeit insofern überlegen ist, als sie „für sich allein sich nie bis zur Anmuth erhebet.“ [AW, S. 254] Eine spezifisch austarierte Form von „ethisch-ästhetische[r] Harmonie“³⁴³ bildet so den Grundstein für Schillers Konzept. Im Stück spielt es nicht nur im Hinblick auf Luises offenkundige Tugendhaftigkeit eine entscheidende Rolle, sondern ferner in Bezug auf ihre Ohnmacht sowie auf die an der Intrige beteiligten Figuren.

Anschließend an die dargestellten Überlegungen Schillers zu Schönheit und Anmut kreist die Diskussion zwischen Luises Eltern um die beiden Pole von vernunftgeleiteter Sittlichkeit und Sinnlichkeit. Mutter Miller glaubt, dem Verehrer ihrer Tochter ginge es um deren moralische Integrität und ihrer entsprechend anmutigen Expressivität. Den Beweis dafür erkennt sie in seinen Briefen: „Soltest nur die wunderhübsche Billeter auch lesen, die der gnädige Herr an deine Tochter als schreiben thut. Guter Gott! Da sieht man's ja sonnenklar“ [KL, S. 10]. Wie im Fall von Bewegung und physischem Ausdruck, die mit der schönen Seele korrespondieren, glaubt sie das Schreiben auf

³⁴³ Lubkoll (2001), S. 130.

seine guten Absichten hin durchblicken zu können und nimmt den Liebesduktus als deren Garant. Miller erkennt jedoch zwischen Luises Herzensreligion und den christlichen Glaubensmaximen einen eklatanten Unterschied, der auch die Zweifel des Mädchens nährt: „Wer einen Gruß an das liebe Fleisch zu bestellen hat, darf nur das gute Herz Boten gehen lassen“ [ebd.]. Dabei würde der Verehrer den anmutigen Reiz der Schönheit ignorieren und seinen unsittlichen Absichten folgen. Die erneute Kontrastierung an dieser Stelle (im Anschluss an Luises Himmel-Ferdinand-Gegenüberstellung), bestimmt den Ort der männlichen Hauptfigur Ferdinand im Stück, der „die Möglichkeiten und Grenzen, die Erfüllungen und Gefahren des Anspruchs auf Absolutheit der Liebe und Autonomie des Menschen erkundet“³⁴⁴. Mit der Missachtung von Standesgrenzen setzt er sich dem Verdacht unsittlicher Absichten aus und fordert soziale wie religiöse Normen heraus. Den Zweifeln Luises tritt er bestimmt entgegen und veranschaulicht dabei die zitierte Absolutsetzung seiner Gefühle: „Du bist meine Louise. Wer sagt dir, daß du noch etwas seyn solltest. [...] Wärest du ganz nur Liebe für mich, wann hättest du Zeit gehabt eine Vergleichung zu machen“ [KL, S. 24]. Im vorletzten Akt fragt ihn sein Vater: „Wohin stürmst du?“ [KL, S. 128] und kommentiert so auf anschauliche Weise die Ambitionen seines Sohnes. Das problematische Verhältnis der beiden Figuren greift das Stück damit von Beginn an auf. Im Rückgriff auf die Strömung des Sturm und Drang bietet Ferdinand mit seinen leidenschaftlichen Forderungen die passende Angriffsfläche für eine Intrige, mit der die Beziehung zu Luise unterbunden werden soll. Ihr Vehikel bilden die Schrift und die verbale Sprache. Sie verwischen die Grenze zwischen Verlässlichkeit und Korruptierbarkeit der physischen Expressivität der Figuren und untergraben das Prinzip der schönen Seele und der korrespondierenden Anmut. Auf diese Weise treiben sie die Entwicklung zum tragischen Ende voran und beschleunigen es. Die unterschiedlichen Interpretationen von Ferdinands Liebesbrief deuten dies bereits an, indem sie den Raum für Zweifel an dessen Aufrichtigkeit eröffnen. Dieselben Konstituenten wie die Intrige in „Kabale und Liebe“ hat auch Luise Millers Ohnmacht inne: Emotionen und körperliche Resonanz. Um die Bedeutung ihres ohnmächtigen Ausfalls im Stück nachvollziehen zu können, wird diesem Zusammenhang im Folgenden nachzugehen sein und im ersten Schritt den folgenschweren intriganten Machenschaften. Präsident von Walter bringt sie ins Rollen, und seine Affektbezeugungen stehen im deutlichen Kontrast zu denjenigen Luises.

³⁴⁴ Guthke (2009), S. 101.

Wie am Beispiel der Anmut gesehen thematisiert Schiller den körperlichen Ausdruck auch in seinen theoretischen Schriften. Ihm gesteht er eine größere Verlässlichkeit als dem Sprechen zu, so lange er nicht willentlich gebildet wird:

Daher wird man aus den Reden eines Menschen zwar abnehmen können, für was er will gehalten seyn, aber das, was er wirklich ist, muß man aus dem mimischen Vortrag seiner Worte und aus seinen Gebärden, also aus Bewegungen, die er nicht will, zu errathen suchen. Erfährt man aber, daß ein Mensch auch seine Gesichtszüge wollen kann, so traut man seinem Gesicht, von dem Augenblick dieser Entdeckung an, nicht mehr, und läßt jene auch nicht mehr für einen Ausdruck seiner Gesinnungen gelten. [AW, S. 268]

Die größere Natürlichkeit des körperlichen Ausdrucks rührt zuerst scheinbar von einer *per se* gegebenen Ähnlichkeit von Affekt und Ausdruck. Sie verdeutlicht Schiller u.a. am Beispiel der Ohnmacht und verquickt diese mit Furcht und Schrecken:

Es ist merkwürdig, wie viel Aehnlichkeit die körperlichen Erscheinungen mit den Affekten haben [...]. Schrecken und Furcht erlöschen das Feuer der Augen, die Glieder sinken kraftlos und schwer, das Mark scheint in den Knochen erfroren zu seyn, das Blut fällt dem Herzen zur Last, allgemeine Ohnmacht lähmt die Instrumente des Lebens.³⁴⁵

Das medizinisch fundierte ästhetische Interesse des Autors an der Physiognomie spiegelt sich auch bei seiner Protagonistin in „Kabale und Liebe“ wider: Sie weist zum Ausdruck ihres Zwiespalts und Zweifels körperliche Reaktionen auf. Als Luises Mutter Ferdinands Eintreffen meldet (Louise! Der Major! Er springt über die Planke. Wo verberg ich mich doch? [KL, S. 22]), ist ihr die Verunsicherung deutlich anzumerken: „(fängt an zu zittern) Bleib Sie doch, Mutter.“ [Ebd.] In diesem Zuge ereignet sich ein erster Anflug einer Ohnmacht: „Er fliegt auf sie zu – sie sinkt entfärbt und matt auf einen Seßel“ [ebd.]. Diese Erscheinungen weiß Ferdinand prompt als Zeichen für Unsicherheit und Angst zu deuten sowie ihren Beschwichtigungsversuch („Es ist nichts. Nichts.“ [Ebd.]) als unaufrichtig:

Ich schaue durch deine Seele, wie durch das klare Wasser dieses Brillanten. (er zeigt auf seinen Ring) Hier wirft sich kein Bläschen auf, das ich nicht merkte – kein Gedanke tritt in dis Angesicht, der mir entwichte. Was hast du? Geschwind! Weis ich nur diesen Spiegel helle, so läuft keine Wolke über die Welt. [KL, S. 24]

Der Vergleich mit einem Spiegel lässt sich dabei nicht nur auf das Gesicht beziehen, dem in der Zeit zweifellos eine große Bedeutung zukommt, sondern er erhält für die gesamte ermattete weibliche Physis Bedeutung. Als *emotional display* reflektiert sie den

³⁴⁵ Schiller (1962/1), S. 68-69.

überwältigenden Effekt der Unsicherheit des Mädchens in Bezug auf ihre Beziehung zu dem Adeligen. Ihre inneren oder psychischen Vorgänge erhalten mit der Übertragung auf die körperliche Oberfläche Verlängerung in die dramatische Welt. Im Gegensatz zu Luises ersichtlicher Affektivität lässt Ferdinands Vater, der Präsident, kaum Schlüsse über seine Gefühlslage zu. Vielmehr kontrolliert und unterdrückt er seinen Zorn, als das Gespräch mit seinem Sekretär auf seinen Sohn und dessen Auserwählte kommt. Er „beißt die Lippen“, „preßt seinen Zorn zurück“ [KL, S. 30] und „verbeißt seinen Zorn“ [KL, S. 36] in einer späteren Szene, wo Ferdinand „bestürzt zurück[tritt]“, „außer Faßung“ [KL, S. 38] gerät und ihn schließlich „schneeblaß und zitternd“ eine „dumpfe[] Betäubung“ [KL, S. 42] ergreift. Im Zuge dieser Gegenüberstellung und im Anschluss an die beschriebene Expressivität der Protagonistin macht sich die unterschiedliche Fähigkeit zur Empathie anhand der Regieanweisungen sowie der Figurenphysis bemerkbar. Das menschliche äußere Erscheinungsbild beschreibt Schiller daran anschließend erneut in „Über Anmuth und Würde“ als aktiv beeinflussbar, was eine mögliche Korrelation der Machtgier und Kaltblütigkeit des Präsidenten mit seinem eigenen Willen nahelegt:

Der Mensch aber ist zugleich eine Person, ein Wesen also, welches *selbst* Ursache, und zwar absolut letzte Ursache seiner Zustände sein, welches sich nach Gründen, die es auf sich selbst nimmt, verändern kann. Die Art seines Erscheinens ist abhängig von der Art seines Empfindens und Wollens, also von Zuständen, die er selbst in seiner Freyheit, und nicht die Natur nach ihrer Nothwendigkeit bestimmt. [AW, S. 262]³⁴⁶

Die Bemerkung des Präsidenten gegenüber Ferdinand am Ende des ersten Akts, er handle ihm zuliebe und ertrage den „ewigen Skorpion [s]eines Gewissens“, weist seine Schritte als überlegt und mit einer Absicht verbunden aus: „Wem zu lieb bin ich auf ewig mit meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen?“, „Wem hab ich durch die Hinwegräumung meines Vorgängers Platz gemacht – eine Geschichte, die desto blutiger in mein Inwendiges schneidet, je sorgfältiger ich das Messer der Welt verberge.“ [KL, S. 36] Das Thema der Familie mit ihren Verpflichtungen und Kontroversen, das, wie im ersten Teil dieser Arbeit bereits festgestellt, zu der Zeit der Ohnmachtskonjunktur in der Literatur häufig verarbeitet wird, greift Schiller damit ebenso auf wie Lessing in seinem Drama um Sara Sampson. In „Kabale und Liebe“ steht jedoch nicht allein die Vater-

³⁴⁶ Vgl. außerdem in Schiller (1962/1), S. 69-70, die stärker anthropologische Wendung dieses Zusammenhangs: „Wird der Affekt, der diese Bewegungen der Maschine sympathetisch erweckte, öfters erneuert, wird diese Empfindungsart der Seele habituell, so werden es auch diese Bewegungen dem Körper. Wird der zur Fertigkeit gewordene Affekt daurender Charakter, so werden auch diese konsensuellen Züge der Maschine tiefer eingegraben [...] und werden endlich organisch.“

Tochter-Beziehung bei den Millers im Fokus, sondern ebenso das Verhältnis von Präsident von Walter zu seinem Sohn.³⁴⁷

Die beiden Figuren gehören im Hinblick auf Emotionalität und Authentizität wie Luise und von Walter zwei sich gegenüberstehenden Lagern an. Über diesen Kontrast erörtert das Stück die Möglichkeit von Verstellung und Intriganz, auch auf Kosten des aufrichtig moralischen und damit anmutigen Gebarens. Ein anschauliches Beispiel dafür bildet der Hofmarschall von Kalb. Er setzt seine Körpersprache willkürlich ein und steht damit für Künstlichkeit und Oberflächlichkeit. Um zu einem Termin nicht zu spät zu erscheinen und schnell zum Hof transportiert zu werden, täuscht er einen ohnmächtigen Zusammenbruch vor: „Ich fingiere eine Ohnmacht. Man bringt mich über Hals und Kopf in die Kutsche. Ich in voller Karriere nach Haus – wechsele die Kleider – fahre zurück – Was sagen Sie? – und bin noch der erste in der Antischamber“ [KL, S. 34]. Der Grund für die Eile und den Kleiderwechsel stellt eine Äußerlichkeit dar, die für den eitlen Hofmarschall jedoch untragbar erscheint: „die Hengste [werden] scheu, stampfen und schlagen aus, daß mir – ich bitte Sie! – der Gassenkoth über und über an die Beinkleider sprüzt.“ [KL, S. 32] Die affektive Extremsituation des Bewusstseinsausfalls wird in den Dienst der Manipulation und, wie später zu sehen sein wird, sogar der Intrige genommen und verfehlt ihre Wirkung nicht. Der Präsident ist von der Geschichte angetan und lobt das „Inpromptu des menschlichen Wizes“ [KL, S. 34]. In diesem Zusammenhang erscheint Luises umfangreiches Gefühlsrepertoire in einem ambivalenten Licht: Als Authentizitätsversprechen festigt es einerseits das bürgerlich-empfindsame Ideal einer emotional fundierten Identität und des Einfühlungsvermögens, andererseits gerät es beim Verdacht der Unaufrichtigkeit in die diametral konnotierte Sphäre der bewussten Täuschung und Berechnung.

Ein weiterer Bericht des Marschalls verdeutlicht, dass die Ohnmacht über ihre Rolle als Manipulationsinstrument hinaus auch das Produkt von egoistischer Eitelkeit am Hof bildet. Einer seiner Konkurrenten gibt ein verlorenes Strumpfband an seine Besitzerin zurück, was bei von Kalb Unmut hervorruft: „Schnappt mir das Kompliment weg – ich meyne in Ohnmacht zu sinken. Eine solche *Malice* ist gar nicht erlebt worden.“ [KL, S. 94] Der banale Vorfall und die folgende unverhältnismäßige Reaktion repräsentieren eine Attitüde, die die häufig postulierten Werte wie Natürlichkeit und Menschlichkeit *ad absurdum* führen. In Schillers Text erfährt die berichtende Figur in ihrer

³⁴⁷ Zur Vater-Sohn-Beziehung vgl. Müller-Seidel (1955), S. 96-98.

geschwätzig und auf das Äußere bedachten Art einen pejorativen und verweiblichten Anstrich, der jedoch nicht auf vorbildliche Frauenfiguren wie Luise abzielt: „Wie wir beide zugleich auf das Strumpfband zu Boden fallen, wischt mir von Bok an der rechten Frisur allen Puder weg, und ich bin ruiniert auf den ganzen Ball.“ [KL, S. 96] Indem der Hofmarschall die Ohnmacht für sich funktionalisiert, verkommt sie zur Farce. Der Schrecken als Ursache sowie die Implikation z. B. der Tugendhaftigkeit sind von dieser Inszenierung ausgeschlossen. Zugleich bildet die „Oberflächlichkeit seines Sprechens“³⁴⁸ die mangelnde Verlässlichkeit seiner Affekte ab. Er ruft mit der Erwähnung des Puders seine maskenhafte Erscheinung auf, die auch sein Handeln als solche ersichtlich macht.

Im Zuge der Charakterisierung der Figuren eröffnet das Stück ein Spannungsfeld, das von den Attributen der Einfühlungsfähigkeit und emotionalen Transparenz bis zu deren Gegenteil der Gefühlshärte und Unaufrichtigkeit reicht. An seinen Extrempunkten stehen Luise und Ferdinand dem Präsidenten und Hofmarschall von Kalb gegenüber und stecken so die Grundkonstellation ab. Die Mitglieder des Hofes eröffnen die Möglichkeit eines kalkulierten Einsatzes von Affekten. Ferner sind sie in der Lage, Luises bewussten Zusammenbruch in den Dienst der Intrige zu stellen. Damit machen sie sich ein Konfliktpotenzial der Ohnmacht zunutze, das eine Voraussetzung für eine tugendhafte Implikation darstellt: die Authentizität der verursachenden Emotionen und Affekte.

2.5. Luises Ohnmacht als anthropologisches, ästhetisches und funktionales Element

Zu einer zweifelhaften Besetzung von Luises Zusammenbruch kommt es im Zuge der Pläne des Präsidenten. Er will aus machtpolitischen Erwägungen heraus seinen Sohn mit Lady Milford verheiraten und so Zugang zum engsten Kreis um den Fürsten erhalten. Als er in Millers Haus eintrifft, befindet sich Luise bereits in einem prekären Zustand, und ihre antizipierenden Bedenken fordern erneut ihren Tribut: „Ferdinand: (zu Millern) Vater, bring er die Tochter weg – Sie droht eine Ohnmacht.“ [KL, S. 74] Der erste und einzige vollständige ohnmächtige Ausfall kündigt sich an dieser Stelle bereits an und wird – anders als bei „Miß Sara Sampson“ – auf der Bühne ausagiert und der phänomenale kollabierende Körper damit vor den Augen des Publikums inszeniert. Unmittelbarer Auslöser sind die Worte des Präsidenten, der sich ihr nicht unsittlich

³⁴⁸ Müller-Seidel (1955), S. 94.

nähert, ihr jedoch im ersten Schritt ein sexuelles Verhältnis zu seinem Sohn unterstellt: „(boshaft zu Louisen) Aber er bezahlte Sie doch jederzeit baar? Louise: (aufmerksam) Diese Frage verstehe ich nicht ganz.“ [Ebd.] Luise weist den Vorwurf der Untugend zuerst noch vorbildlich zurück und signalisiert damit ihr Nicht-Wissen, wie es auch Pamela zugute kommt. Dem folgenden expliziten Vorwurf durch Ferdinands Vater haben sie und ihr Bewusstsein jedoch nichts mehr entgegenzusetzen: „Eine lustige Zumutung! Der Vater soll die Hure des Sohns respektieren. Louise: (stürzt nieder) O Himmel und Erde!“ [KL, S. 76] Im Text erfährt das Wort „Hure“ durch den erweiterten Zeichenabstand eine Markierung, die deutlich die Wahrnehmung des lesenden Publikums zu lenken in der Lage ist und auf eine emphatische Artikulation innerhalb der Aufführungssituation verweist. Mit Luisens Reaktion, der Störung ihrer körperlichen Normalität, verdeutlicht sie auf räumlicher Ebene, wie der Vorwurf über sie hereinbricht. Begehren und Sexualität stehen ihren christlich geprägten Moralvorstellungen entgegen und entwickeln eine für sie physisch spürbare zerstörerische Gewalt.

Im Anschluss an Schillers Konzept lässt sich eine Anmut des Impulses und damit verbunden dessen Schönheit („Alle Anmuth ist schön“ [AW, S. 251]) konstatieren, da der Kollaps im unmittelbaren Zusammenhang mit der Tugendhaftigkeit des Mädchens steht. Das Stück verweist auf die ästhetische Dimension des Vorfalls im Nebentext, der eine gegenläufige Simultanität der Bewegungen des Liebespaars fordert: „Ferdinand (mit Louisen zu gleicher Zeit, indem er den Degen nach dem Präsidenten zückt [...])“ [KL, S. 76]. Vor den Augen der Zuschauer bilden die beiden Figuren eine Formation aus Dahinsinken und bewaffnetem Aufbäumen. Mit dem Zusatz „den er aber schnell wieder sinken läßt“ [ebd.] erfährt sie einen prompten Abschluss und büßt ihre Dynamik ein. Folgt man Schillers Vortrag „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ aus dem Jahr des Erscheinens von „Kabale und Liebe“, besitzt das so entstandene dynamische Körperbild trotz der zeitlichen Begrenzung eine Eindrücklichkeit, die über die Wirkung von Worten hinausreicht und sich so als intensiver erweist: „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als toder Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und daurender als Moral und Gesetze.“³⁴⁹ An dieses Konzept lassen sich Richardsons *ut-pictura-poesis*-Ästhetik sowie die Kombination aus statischer Räumlichkeit von Körpern in der Malerei und poetischer Prozessualität in der Tragödie bei Lessing anschließen.

³⁴⁹ Schiller (1962/2), S. 93.

Hat in der Aufklärung [...] das Bild bloß didaktisch-illustrierende Funktion für die dahinterstehende Idee zu erfüllen, um die intendierte Wirkung auf den Rezipienten zu erhöhen, so entwickelt Schiller (neben anderen Schriftstellern in der Zeit um 1800) ein neues Verhältnis von Bild und Idee: Das Bild ist nun nicht mehr nur „Instrument der Wahrheitsvermittlung“, sondern wird „originärer Wahrheitsträger“, der mit der Idee gleichberechtigt koexistiert. Somit erhält das Bild eine außersprachliche Mehrdeutigkeit, die über die Bedeutung des Signifikanten hinausweist [...].³⁵⁰

Neben seiner subsidiären Funktion kann das Bild also einen eigenen Bedeutungshorizont eröffnen und den sprachlich vermittelten Gehalt überbieten oder ihm zuwiderlaufen. Damit schließt es an den körperlichen Ausdruck Luises an. Wie oben gesehen ist dieser in der Lage, ihre Bedenken verlässlich zum Vorschein zu bringen, während sie Ferdinand verbal von ihrer inneren Ruhe zu überzeugen sucht. In seiner Untersuchung zur Sprachlosigkeit von Schillers Protagonistin stellt Walter Müller-Seidel analog fest: „Was sie im Innern bewegt, scheint sich der Mittelbarkeit zu entziehen.“³⁵¹ An der Stelle, wo Luise dieses Unvermögen zur sprachlichen Kommunikation überwältigt, mündet es im Zustand der Ohnmacht. Ihren Anfall schließt Ferdinand zuerst an ein bekanntes Interpretationsmuster an: „Der Schrecken überwältigte sie.“ [KL, S. 78] Schiller bestätigt diesen Wirkungszusammenhang in seiner medizinischen Dissertation im Zuge der anthropologisch üblichen Konstatierung der Verbindung von Seele und Körper: „Die Erstarrung der Seele unter dem Schrecken, dem Erstaunen u.s.w. wird zuweilen von einer allgemeinen Aufhebung aller physischen Thätigkeit begleitet.“³⁵² Dabei kommt auch die nicht an die Wortsprache gebundene physische Expressivität zum Stillstand und ermöglicht in „Kabale und Liebe“ zum einen den Rekurs auf Luises psychische Verfassung und lässt zum anderen Schlüsse auf weitere Figuren sowie auf die Konfliktkonstellationen zu. Ferner bildet der ohnmächtige Ausfall einen Katalysator für das problematische Verhältnis zwischen den an der Szene beteiligten Figuren und damit für die Intrige.

Nachdem Luise Ferdinand „halb todt in den Arm“ [KL, S. 78] gefallen ist, nimmt ihr ohnmächtiger Leib die Rolle eines umkämpften Guts ein, die sich bereits im beschriebenen Bewegungskomplex aus Dahinsinken und dem Ziehen des Schwerts ankündigt. Im bewussten Zustand ist das Mädchen den Zugriffen der Gerichtsdieners des Präsidenten hilflos ausgeliefert, denen sich Ferdinand jedoch in den Weg stellt. Ihre Versuche, sich des leblosen Körpers zu bemächtigen, bilden in ihrer rhythmischen

³⁵⁰ Bartl (2005), S. 187.

³⁵¹ Müller-Seidel (1955), S. 95.

³⁵² Schiller (1962/1), S. 63.

Regelmäßigkeit den Rahmen für den verbalen Schlagabtausch zwischen von Walter und seinem Sohn. Die Gerichtsdienner „dringen auf Louisen ein“, wie in der Regieanweisung zu lesen ist, „greifen Louisen wieder an“ und „greifen hiziger an“. Schließlich schaltet sich Ferdinands Vater persönlich ein: „er faßt Louisen selbst, zerrt sie in die Höh und übergibt sie einem Gerichtsknecht.“ [KL, S. 80] Die Szene spitzt sich über den ohnmächtigen Leib der Protagonistin zu, schließlich ergreift Ferdinand Besitz von ihm, „drückt einen Gerichtsdienner weg, fasst Louisen mit einem Arm, mit dem andern zückt er den Degen auf sie.“ [KL, S. 82] Das Hin- und Herreißen erlebt das Publikum als verstörenden und gewaltvollen Missbrauch des Mädchens, der Mitleid und Unbehagen hervorruft. Mit der Drohung, sie zu töten, und der Geste des intendierten Erstechens dreht sich die Rolle des Majors vom Beschützer zum Aggressor. Er begeht die Tat an dieser Stelle nicht, verweist jedoch auf Luises späteren Vergiftungstod. Ein „Rückfall in standestypisches Verhalten, in aristokratisches Verfügen über den anderen Menschen“³⁵³ ist an dieser Stelle zu beobachten. Entsprechend tritt der Besitzanspruch mit seiner bildlichen und dynamischen Eindrücklichkeit gegenüber der empfindsamen Liebesrhetorik in den Vordergrund. Ferdinand treibt diese Verschiebung bereits im Vorfeld voran, indem er Luise zu seinem Eigentum erklärt: „Mein bist du, und wärfen Höll‘ und Himmel sich zwischen uns“ [KL, S. 70]. Sein Treffen mit der für ihn vorgesehen Braut, Lady Milford, hat weitreichende Konsequenzen, und er muss eingestehen, dass „[s]eine Louise aufhörte, Ihrem Ferdinand alles zu seyn“ [ebd.]. Im selben Auftritt kündigen sich der Wandel seines Anspruchs auf die Protagonistin zum verhärteten Prinzip und damit der Übergang zur körperlichen Gewalt an. Die Schwertszene bildet die nächste Stufe dieser Entwicklung, die in der Verabreichung des Gifts mündet: „Hier Louise! Deine Hand ist die meinige (er faßt diese heftig)“ [KL, S. 72]. Im vierten und vorletzten Akt nimmt Ferdinands Verhalten dann fanatische Züge an: „Mich laß allein machen, Richter der Welt! (indem er schrecklich die Hände faltet) Solte der reiche vermögende Schöpfer mit einer Seele geizen, die noch dazu die schlechteste seiner Schöpfung ist? – Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jezt ihr Teufel!“ [KL, S. 126]

Die Spuren dieser Haltung lassen sich bis zum Beginn des Dramas zurückverfolgen. In der Ohnmachtsszene brechen die Hinweise dann katalysiert durch den intriganten Präsidenten im Zuge der „Bewegungschoreographie“³⁵⁴ auf. Dabei nimmt der Kampf

³⁵³ Guthke (2009), S. 120.

³⁵⁴ Bartl (2005), S. 197.

um den ohnmächtigen Leib die Rolle einer antizipierenden *mise en abyme* ein, die Luises vielschichtigen Konflikt wie auch die über ihre Figur hinausreichende Konstellation veranschaulicht. Letztlich wird sie das Opfer Ferdinands wie auch seines mitleidlosen Vaters, der sie für seine Intrige instrumentalisiert und der mit seinem Sohn im Clinch liegt: „Weg von der Mäze, Junge – ohnmächtig oder nicht – Wenn sie nur erst das eiserne Halsband um hat, wird man sie schon mit Steinwürfen aufwecken.“ [KL, S. 78] Vater Miller steht der Situation trotz seiner verbalen Selbstbehauptungsversuche machtlos gegenüber, wie der Nebentext anschaulich verdeutlicht: „wechselweis für Wut mit den Zähnen knirschend, und für Angst damit klappernd“ [KL, S. 76].

Die Erläuterungen zu Luises Ohnmachtsanfall und -zustand, die den zweiten Akt von Schillers Stück abschließen, machten deutlich, wie diese mehrere Funktionen im Text erfüllen. So können sie im anthropologisch-medizinischen Sinne und unter Rückgriff auf die Schriften des Autors selbst auf den Schrecken zurückgeführt werden, der die Beleidigungen des Präsidenten ablehnend quittiert. Des Weiteren vollziehen die beiden Szenen den Konflikt, der der Handlung zugrunde liegt, in komprimierter Form nach und setzen diesen körperdominiert in Szene. Die dabei zum Tragen kommenden ästhetisch-sinnlichen Effekte können an das Postulat Schillers angeschlossen werden, das Theater involviere „alle Kräfte der Seele, des Geistes und des Herzens“³⁵⁵. Mithilfe der bereits angesprochenen Schrift tritt der prekäre Charakter von Luises Ohnmacht verstärkt hervor. Er ist bereits im Zuge des Hin- und Herzerrens ihres wehrlosen Körpers ersichtlich.

2.6. Der korrumpierte Affektausdruck

Als zentrales Instrument der Intrige des Präsidenten fungiert ein Brief, den Luise an Ferdinand verfassen soll. Sie muss darin gezwungenermaßen im Nachhinein die tugendhaft-affektive Zurückweisung der Beleidigungen mit dem Schrecken und der folgenden Ohnmacht korrigieren und ihren Zusammenbruch als fingiert ausgeben. Das persönliche geschriebene Dokument zeichnet sich so gerade nicht durch die Herzenssprache aus und bildet keinen authentischen Beleg für ihre Emotionen, wie dies bei „Pamela“ der Fall war. Im empfindsamen Kontext soll es idealtypisch als „mediale Substitutionshandlung[] für den von der Aufklärung installierten verschlossenen, hygienisch ausgetrockneten Körper“ dienen, „der den erotisierten, höfischen Körper der

³⁵⁵ Schiller (1962/2), S. 89.

barocken *simulatio* und *dissimulatio* abzulösen trachtet[]“³⁵⁶. Dagegen öffnet im Fall von Schillers Protagonistin die vorausgesetzte physische Distanz zwischen Absender und Adressat, die „Indirektheit [...], der mittelbare Charakter des Briefes, [...] der Korruption Tor und Tür.“³⁵⁷ Durch das simulierte Geständnis eines Verhältnisses mit dem Hofmarschall tritt der sublimierte weibliche Körper als sexualisiert und manipulativ in Erscheinung. Was im Schriftfluss abgeführt werden soll, stellt der Brief also in einer potenzierten Bewegung durch die Simulation (in Form von Verschriftlichung) der Simulation gerade wieder her. Er zieht damit den affektiven Ausdruck als verlässlichen Seelenspiegel in Mitleidenschaft.

In Luises erzwungener Argumentation spielt ihr ohnmächtiger Ausfall die entscheidende Rolle. Um ihre Eltern aus dem Gefängnis zu befreien und unter Aufsicht des Präsidentensekretärs Wurm, schreibt sie an den zu ihrem Liebhaber stilisierten Hofmarschall: „Wir haben gestern den Präsidenten im Haus gehabt. Es war poßirlich zu sehen, wie der gute Major um meine Ehre sich wehrte [...] Ich nahm meine Zuflucht zu einer Ohnmacht – zu einer Ohnmacht – daß ich nicht laut lachte“ [KL, S. 114-116]. Ihr Verhalten legt dabei das Unbehagen offen, das sie während des Verfassens des Briefs überkommt und das mit dessen Inhalt deutlich konkurriert: „in höchster Beunruhigung“, „schreibt mit zitternder Hand“, „die Hände ringend auf und nieder“ [KL, S. 114]. Damit inszeniert das Stück den Akt des Schreibens als prozesshaften Bruch zwischen dem Signifikanten, der Schrift, und dem tatsächlichen Signifikat. Luises Körpersprache macht ihr wahres Empfinden ersichtlich, ihre tugendhafte Integrität muss sie allerdings untergraben. Zugleich repräsentiert das Dokument die entstandene Lücke und wird zu ihrem Symbol. Es versetzt den bewusstlosen Zusammenbruch – und mit ihm das Mädchen – in die höfische Sphäre der Täuschung und der sexuellen Ausschweifung, indem es ihn zum Element des Kalküls und der Strategie einer Mätresse verkehrt. Ferdinands Heiratsplänen soll damit ein Ende bereitet werden. Die Intrige pervertiert nicht nur den Brief als Ausdruck von und Medium für authentische Emotionen, sondern außerdem das sonst intime Verhältnis von Autorin und Empfänger. Hofmarschall von Kalb ist Luise kein Begriff: „ein Name, so fremd meinen Ohren, als meinem Herzen diese schändlichen Zeilen“ [KL, S. 116]. Er steht Luise im Hinblick auf seinen Umgang mit affektiver Expressivität gerade diametral gegenüber, wie an seinem Bericht an den

³⁵⁶ Soboczynski (2004), S. 76. Vgl. außerdem Bartl (2005), S. 191: „Die Sprache, besonders die schriftliche, ist für Schiller ein Instrument, das die Möglichkeit zu Verstellung und Lüge beinhaltet.“

³⁵⁷ Seidlin (1963), S. 179.

Präsidenten und dem berechnenden Einsatz seiner fingierten Ohnmacht ersichtlich wurde.

Ferdinand räumt dem geschriebenen Zeugnis Glaubwürdigkeit ein. Er bestätigt sich damit sein gehegtes Misstrauen, das er noch vor der Initiierung der Intrige und als Reaktion auf Luises Bedenken äußert. Als „Falsche“ [KL, S. 24] bezeichnet er das Mädchen und vermutet, den Brief antizipierend, die Beteiligung eines anderen Mannes: „Kalte Pflicht gegen feurige Liebe! – Und mich soll das Märchen blenden? – Ein Liebhaber fesselt dich, und Weh über dich und ihn, wenn mein Verdacht sich bestätigt“ [KL, S. 104]. Die Drohung ist mit der Erstechungsgeste des ohnmächtigen Leibs direkt verbunden und die Gefahr für Luise damit stets präsent. Den äußeren Impuls für die Katastrophe, die aus dem bereits schwelenden inneren Konflikt Ferdinands resultiert,³⁵⁸ bildet also der vermeintliche Moment seines Erkennens: „jetzt erwach ich, jetzt enthüllt sich mir alles!“ [KL, S. 118]. Das von Luise angeführte „entsezliche[] Schicksal“, das „die Sprache unsrer Herzen verwirrt“ [KL, S. 184] hat, nimmt seinen Ausgang bei Ferdinand selbst. Das Urteil der Kritiker, der Titel „Kabale und Liebe“ sei für Schillers Stück unangemessen, wird so verständlich.³⁵⁹ Die Intrige spielt als Grund für den Tod der Protagonistin eine sekundäre Rolle:

Nun bezeichnet, darin sind sich die Interpreten einig, Luises Ohnmacht ihre Unschuld. Diese in Ohnmacht Gefallene ist keine Gefallene, es ist männlicher Wahn, es sind männliche Phantasmagorien, die – was Luise angeht – aus Unschuld und Tugend moralische Verwerflichkeit machen.³⁶⁰

Ferdinand hegt mit dem Erhalt des Briefs Zweifel am „klare[n] Wasser“ von Luises Seele und dem „Spiegel“ [KL, S. 24] ihres Gesichts aus dem ersten Akt. Wo der körperliche Ausdruck des Mädchens und insbesondere ihre Ohnmacht mit ihren tugendhaften Implikationen zuvor eindeutig für ihn konnotiert waren, stehen sie nun im Dienst der Täuschung:

Da ich ihr die Gefahr unsrer Liebe entdeckte, mit welch überzeugender Täuschung erblaßte die Falsche da! Mit welch siegender Würde schlug sie den frechen Hohn meines Vaters zu Boden, und in eben dem Augenblick fühlte das Weib sich doch schuldig – Was? hielt sie nicht selbst die Feuerprobe der Wahrheit aus – die Heuchlerin sinkt in Ohnmacht. Welche Sprache wirst du jetzt führen, Empfindung? Auch Koketten sinken in Ohnmacht. Womit wirst Du dich rechtfertigen, Unschuld – Auch Mäzen sinken in Ohnmacht. [KL, S. 120]

³⁵⁸ Ferdinands Reaktion auf den Brief wird von mehreren Seiten auch als Naivität interpretiert, vgl. z. B. Seidlin (1963), S. 192.

³⁵⁹ Vgl. z. B. Müller-Seidel (1955), S. 132.

³⁶⁰ Liebrand (2008), S. 169.

Ironischerweise weist ihn Luise mehrmals selbst auf die Gefahr für ihre Beziehung hin, noch bevor er Lady Milford trifft und diese als solche wahrnimmt. Die Befürchtungen der Protagonistin quittiert er jedoch wie gesehen mit Besitzansprüchen. Seine Reaktion auf den Brief an den Hofmarschall beantwortet seine Frage nach der Sprache der Empfindung, die bis zur Sterbeszene „boshaft[]“ [KL, S. 120], „schrecklich[]“ [KL, S. 122, 126, 174] „fürchterlich“ [KL, S. 124, 128] und „grimmig[]“ [KL, S. 124] ausfallen wird: „wütend herumstürzend“ moniert er den „ungeheure[n] Betrug“ [KL, S. 118], die „Lüge“ und fordert „Tod und Rache“ [KL, S. 120]. An diesen Stellen kristallisieren sich der für das Stück oft konstatierte Geist des Sturm und Drang und die bereits in der zeitgenössischen Kritik diskutierte Überzeichnung des Affektausdrucks deutlich heraus. Besonders im Vergleich mit Luise bildet Ferdinand den Referenzpunkt für die festgestellte emotionale Entgrenzung.³⁶¹ Sein Vorwurf an die Protagonistin: „Weib, du bist zu schlecht, um selbst zu empfinden“ [KL, S. 180], schlägt damit in die eigene Unfähigkeit um, von seiner Wut und dem Betrugsverdacht Abstand zu nehmen. Erst nach Luises Vergiftung weist er wieder Anzeichen von Emotionalität auf, die sich auf sie bezieht: „mit einer plötzlichen Erblässung“, „von Schauer geschüttelt“, „fängt [er] an stärker zu gehen, und beunruhigter zu werden“ [KL, S. 180], bis er ihr schließlich „heftig weinend an den Hals“ [KL, S. 182] und „in fürchterlicher Bewegung vor ihr nieder“ [KL, S. 184] stürzt. Den Vorwurf ihrer Falschheit erkennt er angesichts ihres Todes als ungerechtfertigt und rehabilitiert auch ihre Ohnmacht als verlässliches Tugendsignal: „Das Mädchen ist eine Heilige“ [KL, S. 190]. „Der Tod ist ein Wahrheitsgenerator: darauf, dass Luises Ohnmacht nicht aus topischer Verstellungskunst resultiert, sondern Wahrheit bezeugt, verweist ihr Sterben.“³⁶² Wie Sara Sampson veranschaulicht auch sie noch kurz vor dem Tod ihre Selbstlosigkeit mit der Geste des Verzeihens und scheidet erhaben aus dem Leben: „Heil über dich und ihn“ [KL, S. 188] bilden ihre letzten Worte, die sich an Ferdinand und seinen Vater richten.

Über den Beweis ihrer Authentizität und Tugendhaftigkeit hinaus kommt dem Ende der Protagonistin sowie dem gesamten skizzierten Konflikt jedoch eine weitere Rolle in „Kabale und Liebe“ zu. Sie besitzt sowohl ästhetische als auch lebensweltlich wirksame Tragweite. Anhand von Ferdinands Reaktion über den vermeintlich verräterischen Brief lässt sich dies nachverfolgen. Seine Bestürzung gründet hier auf der ursprünglichen

³⁶¹ Vgl. etwa Schulz (1988), S. 302: „Schiller ist ersichtlich mehr an der Intensität der Leidenschaften und deren Vielfalt interessiert als an der klaren Eingrenzung bestimmter Leidenschaften.“ Zur Kritik vgl. Košenina (1995), S. 251-252.

³⁶² Liebrand (2008), S. 169.

Einschätzung von Luises festen physiognomischen Merkmalen und ihrem scheinbar verlässlichen pathognomischen Gebaren, also ihrem auf Bewegung beruhenden Affektausdruck:³⁶³ „Nicht möglich. Diese himmlische Hülle versteckt kein so teuflisches Herz“ [KL, S. 118]. Schillers bereits erwähnter „Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen“ von 1780 schließt an diese Feststellung an. Der Autor schreibt dort: „[D]ie Seele bildet den Körper“³⁶⁴ und geht dabei sowohl von der belebten Expressivität als auch von „feste[n]“ „organisch[en]“³⁶⁵ Erscheinungen aus. Auch die Beschreibung des Sekretärs Wurm, die Vater Miller im ersten Akt des Stücks liefert, spiegelt diesen Konnex wider. Er stellt Wurms Rolle bei der Intrige als korrelierend mit seinem Äußeren aus: „Die kleinen tükischen Mausaugen – die Haare brandroth – das Kinn herausgequollen“ [KL, S. 18]. Der Vergleich mit einem Tier lässt sich auf äußerliche Ähnlichkeiten zurückführen und bezieht sich ebenso auf charakterliche Merkmale, folgt man Schiller weiter: „Je mehr sich der Geist vom Ebenbild der Gottheit entfernt, desto näher scheint auch die äussere Bildung dem Viehe zu kommen, und immer demjenigen am nächsten, das diesen Haupthang mit ihm gemein hat.“³⁶⁶ Als Vorboten der Seuche und als Symbol für Zerstörung und den Teufel steht die Maus u.a. für habgieriges und schädliches menschliches Verhalten. Der späteren Handlung greift Vater Miller damit vor: Wurm erpresst Luise und bringt sie dazu, den Brief an Hofmarschall von Kalb zu verfassen.³⁶⁷

Ihre Anmut, die wie oben gesehen an die Bewegung durch moralische Empfindungen geknüpft ist und sich so in der Ohnmacht äußern kann, sowie ihre Schönheit, die aus dieser entweder resultiert oder als „Schönheit des Baus“ [AW, S. 264] ganz der Natur unterworfen ist,³⁶⁸ stehen mit ihren moralischen Implikationen in einem deutlichen Kontrast zu Wurms Erscheinung. Indem Ferdinand nach anfänglicher Skepsis die Verbindung von Schönheit und Tugend in Luises Person in Frage stellt („Ich will dich nicht zur Rede stellen, Gott Schöpfer – aber warum denn dein Gift in so schönen Gefässen?“ [KL, S. 182]), gefährdet er auch das ästhetische und moralisch wirksame Theatererlebnis. Die These, „[i]n Schillers „Kabale und Liebe“ gerät mit dem Zweifel

³⁶³ Vgl. zu Physiognomik und Pathognomik Käuser (1993) sowie Košenina (1995), S. 14.

³⁶⁴ Schiller (1962/1), S. 70.

³⁶⁵ Ebd.

³⁶⁶ Schiller (1962/1), S. 68.

³⁶⁷ Vgl. Neagu (2008), S. 226.

³⁶⁸ Schiller (1962/3), S. 264: „Anmuth kann nur der Bewegung zukommen, denn eine Veränderung im Gemüth kann sich nur als Bewegung in der Sinnenwelt offenbaren. Dieß hindert aber nicht, daß nicht auch feste und ruhende Züge Anmuth zeigen können. Diese festen Züge waren ursprünglich nichts als Bewegungen, die endlich bey oftmaliger Erneuerung habituell wurden, und bleibende Spuren eindrückten.“ Vgl. zur Anmut auch Kapitel VI. / 2.4. dieser Arbeit.

am physiognomischen Ausdruck als Zeichen für bürgerlichen [oder empfindsamen] Gefühlsreichtum und Tugendhaftigkeit die höfische Intrige ins Rollen“,³⁶⁹ muss damit um eine wirkungsästhetische Facette erweitert werden. Das Misstrauen gegenüber der tugendhaften Ohnmacht droht die Anmut in ihrer gesellschaftlichen Verträglichkeit und Zuträglichkeit zur „sittliche[n] Bildung“³⁷⁰ zu beschneiden und das empfindsame Selbstverständnis der Epoche damit zu stören. Letztlich opfert der Text Luise dem Anspruch einer sittlichen Ästhetik, wenn die ersichtlichen Korrelationen wieder hergestellt werden und damit das „harmonirende[] Ganze“ und die „vollstimmige[] ganze[] Menschheit“ [AW, S. 289]: „Wie reizend und schön auch im Leichnam! Der gerührte Würger gieng schonend über diese freundliche Wangen hin – Diese Sanftmuth war keine Larve – sie hat auch dem Tod stand gehalten“ [KL, S. 188]. Die Verbindung von Schönem und Gutem ist damit rehabilitiert und die Gefahr durch die Intrige abgewendet. Allerdings mischt sich zu der im Tod erkaufte Anmut der Aspekt des Tragischen, da dem Publikum Luises Unschuld stets bewusst ist und es einen entsprechenden Informationsvorsprung besitzt. „Freilich weiß Schiller, daß diese Harmonie, bei der der Wille sich dem natürlichen Gefühl überlassen kann, dem Menschen nur in glücklichen Augenblicken möglich ist.“³⁷¹ Die Unerreichbarkeit dieses Ideals erfährt die Protagonistin am eigenen Leib, und sie scheitert an den Absichten und charakterlichen Mängeln ihres Umfelds. Mit ihrem Tod versucht sich der Text der ästhetischen Utopie der körperlichen wie moralischen Makellosigkeit zu nähern und schafft mithilfe der versuchten Diskreditierung das entsprechende Bewusstsein bei den Rezipienten.

Als bestes Anschauungsobjekt für den beschriebenen Zusammenhang von Moralität und Schönheit stellt sich für Schiller eine weibliche Figur heraus. Denn Frauen, so lautet seine These, besitzen eine besondere Affinität zur Anmut:

Man wird, im Ganzen genommen, die Anmuth mehr bei dem *weiblichen* Geschlecht [...] finden, wovon die Ursache nicht weit zu suchen ist. Zur Anmuth muß sowohl der körperliche Bau als der Charakter beitragen; jener durch seine Biegsamkeit, Eindrücke anzunehmen und ins Spiel gesetzt zu werden, dieser durch die sittliche Harmonie der Gefühle. In beidem war die Natur dem Weibe günstiger als dem Manne. [AW, S. 288]

Tugendhafte Empfindungen und deren Ausdruck sind der Frau durch ihre körperliche und charakterliche Konstitution dementsprechend leichter möglich als dem Mann

³⁶⁹ Liebrand (2008), S. 169.

³⁷⁰ Schiller (1962/2), S. 97.

³⁷¹ Berghahn (1971), S. 487-488.

(„Anmuth wird also der Ausdruck der weiblichen Tugend seyn, der sehr oft der männlichen fehlen dürfte“ [AW, S. 289]). An Luise und besonders an ihrem ohnmächtigen Ausfall exemplifiziert Schiller jedoch, wie die körperliche und moralische Integrität gefährdet werden kann, wenn die „Verknüpfung von Ethik und Ästhetik [...] sich programmatisch in einem anthropologischen Idealbild“³⁷² vollzieht. Im Gegenteil weist sich der ohnmächtige Zusammenbruch dann nicht mehr als vollkommen aus, sondern aus der Lebenswelt herausgelöst und in diese wieder integrierbar. Deutlich lässt sich dies an der Bedrohung des ohnmächtigen Leibs im Zuge des Hin- und Herzerrens sowie durch das Schwert nachvollziehen. Des Weiteren manipulieren und gefährden die Intrige und die Schrift oder allgemein die Verbal-sprache das Prinzip der anmutigen Bewegung. Erst mit dem Tod kann auf dramatischer Ebene ausgeräumt werden, was das Publikum als Irrtum und Produkt von Machtgier und fanatischen Besitzansprüchen erkennt.

Im bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe“ tritt das Konfliktpotenzial der weiblichen Ohnmacht nicht nur im Hinblick auf die Angreifbarkeit des bewusstlosen Körpers oder auf dessen mögliche Materialität hervor. Indem Schiller Moral und Ästhetik in einen direkten Bezug setzt und intrigante Manipulation als deren Gegenstück inszeniert, verweist er auf die literarische Tradition des tugendhaften ohnmächtigen Ausfalls mit der geforderten Authentizität als mögliche Schwachstelle. Sie wird bereits bei Richardsons „Pamela“ ersichtlich, jedoch mithilfe von wiederholten Widerlegungsanstrengungen zurückgedrängt. Luise Miller muss unter Zwang selbst die Zweifel an ihrem Kollaps und damit an ihrer moralischen Integrität streuen, und nur ihr Tod kann das so beschädigte Idealbild der Frau wiederherstellen. Als unschuldiges Opfer spiegelt sie die problematischen Anforderungen an ihr Geschlecht und ihren gesellschaftlichen Stand wider, die Schillers Text kritisch zur Diskussion stellt.

3. Zwischenergebnis

Nach den ersten drei Werken des zu analysierenden Textkorpus gilt es, einen kurzen resümierenden Blick auf die dort enthaltenen weiblichen Ohnmachten zu werfen. In allen Fällen bildet der Schrecken den auslösenden Impuls, der auf eine Extremsituation und die Unmöglichkeit, dieser standzuhalten, rekurriert. So gelangt das innere psychische Geschehen an die körperliche Oberfläche der Figuren. Richardsons Roman

³⁷² Alt (2004), S. 107.

knüpft den ohnmächtigen Ausfall an die sexuellen Übergriffe des Hausherrn Mr. B., und die Protagonistin nutzt ihn als Abwehrmechanismus. Lessings und Schillers bürgerliche Trauerspiele entfernen sich von der Verbindung des Motivs mit der unmittelbaren Gefährdung der körperlichen Unschuld, thematisieren jedoch ebenso die weibliche Tugend. Moralische und ästhetische Wirkungshorizonte gehen dabei eine Symbiose ein, und deren Verknüpfung droht in Schillers Stück durch die Intrige gesprengt zu werden. Damit ruft er zugleich die Gefahren einer idealen Weiblichkeit auf, die durch offene Emotionalität und Authentizität geprägt ist. Gerät sie in Zweifel, so muss mit drastischen Folgen gerechnet werden. Der Autor führt die kritische Perspektive auf die Ambivalenzen der weiblichen Ohnmacht, die sich bei Richardson und Lessing bereits andeutet, damit einen Schritt weiter. Wo „Pamela; or, Virtue rewarded“ die Gefahr des Aufscheinens von materieller Körperlichkeit im Zuge eines steten Sublimierungsprozesses veranschaulicht, deutet „Miß Sara Sampson“ bereits den gewaltvollen Zugriff auf die ohnmächtige Frau an. Er umgeht jedoch dessen eindeutige Darstellung und versprachlicht den Zusammenbruch und die Vergiftung seiner Protagonistin in den nachträglichen Dialogen.

Anschließend an das anthropologische Postulat des ganzen Menschen stellen die drei Werke im Zuge der herausgestellten Konfliktpotenziale die weibliche Figur schließlich in ihrer Integrität dar. Bei „Pamela“ verläuft sie über die Harmonie von Körper und Schrift sowie über die Korrelation von Handeln und Sprechen. Im Fall von Lessings Protagonistin Sara Sampson geschieht dies über die Auflösung ihres Konflikts von Gefühl und Gewissen mit der Geste des Verzeihens und bei Luise Miller aus „Kabale und Liebe“ über den Konnex von Tugend und Affektausdruck, die sich im Konzept der Anmut und damit über die nach außen hin sichtbare Expressivität vereinen. Zum Bruch der weiblichen Ganzheit kommt es bei den vorgestellten Beispielen durch körperliche Übergriffe, Selbstzweifel und die Korrumpierung des aufrichtigen Schreibens, wie es z. B. Pamela in ihren Briefen ausagiert. Stabilität stellt die sublimierte Liebe bei Richardson oder der ebenso sublimierende Tod in den deutschsprachigen Beispielen wieder her. Wie erwähnt zeigen alle Texte jedoch ebenso die Schwachstellen der weiblichen Ohnmacht auf. Die folgenden drei Werke aus dem 19. Jahrhundert, besonders die Beispiele von Heinrich von Kleist, lassen deren Ambivalenzen deutlicher hervortreten und entfernen sich so vom Ideal des tugendhaften Kollapses.

4. Die Ohnmacht in der Novelle: Das Unerhörte als Konflikt

Die Reihe der Ohnmachtstexte aus dem 19. Jahrhundert wird eng mit Cervantes' „La fuerza de la sangre“ verbunden. Heinrich von Kleist eröffnet, „Die Marquise von O...“. Bei dem Versuch, allgemein gültige Aussagen über das Genre, die Novelle, zu treffen, begegnet man einer Vielzahl von Definitionen, wie sie zum bürgerlichen Trauerspiel mit seinen heterogenen und kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringenden Erscheinungen auch vorhanden ist. Benno von Wiese stellt in den 1950er Jahren verschiedene Schwierigkeiten bei der Beschreibung von Kontinuitäten seit der frühen Neuzeit fest. Er betont dabei das Ungenügen der als charakteristisch beschriebenen Elemente der Novelle, u.a. die Thematisierung eines Konflikts, das Vorhandensein eines Leitmotivs oder die Form der mittleren Länge. Als novellistischen Grundparameter nennt er allein die Beschränkung des Textes auf ein zentrales Ereignis.³⁷³ Die viel zitierte, bei Goethe angeführte „unerhörte Begebenheit“ in der Gattung bildet eine Verengung dieser Bedingung. Bei allen Schwierigkeiten der Formulierung von universellen Zuordnungen stellt dies ein Merkmal dar, das sowohl Heinrich von Kleists „Marquise von O...“ von 1808 als auch dem bereits in Augenschein genommenen Text „La fuerza de la sangre“ zugesprochen werden kann. Beiden Protagonistinnen widerfährt eine Vergewaltigung im ohnmächtigen Zustand, und diese Tat und ihre Folgen bilden den einzigen erzählten Handlungsstrang. Cervantes' Einfluss auf die Novellenproduktion im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ist vielfach dokumentiert, unter anderen Autoren dient er auch als Inspirationsquelle für Kleist: „there are a number of thematic structural ties that have given rise to speculations regarding a possible influence of Cervantes on *Die Marquise von O...*“³⁷⁴ Die novellistische Verarbeitung der weiblichen Ohnmacht steht zum Zeitpunkt der Entstehung der „Marquise“ also bereits in einer langen Tradition. Unerhörten Charakter erhält sie durch den sexuellen Übergriff, zu dem es in den angeführten Beispielen aus dem 18. Jahrhundert wie oben gesehen nicht kommt.

Die Geschichte der Marquise erscheint nach dem Erstdruck als Teil von Kleists Erzählungen. In einem Brief an den Herausgeber Andreas Reimer versieht er sie im Mai

³⁷³ Vgl. Wiese (1956), S. 12-14.

³⁷⁴ Dünnhaupt (1975), S. 147. Vgl. außerdem zum Einfluss Cervantes' auf Kleists Novelle z. B. Aust (1990), S. 73 sowie auf die Romantiker Wiese (1956), S. 11. Als weiterer Einfluss findet ferner häufig Montaignes Essai „De l'ivrognerie“, „Über die Trunksucht“, Erwähnung, in dem eine Betrunkene schwanger erwacht. Vgl. z. B. Vinken/Haverkamp (1994), S. 127-129 sowie Mülder-Bach (2000), S. 537 und Politzer (1977), S. 107.

1810 mit dem Titel „Moralische Erzählungen“³⁷⁵. Stellenweise wurde diese Entscheidung als Referenz auf Cervantes und seine „novelas ejemplares“ gewertet, seine exemplarischen Novellen, oder – in einer Übersetzung von 1801 so bezeichnet – seine lehrreichen Erzählungen.³⁷⁶ Das Attribut des Moralischen lässt Kleist jedoch letztlich fallen. Geht man von einem Moralbegriff aus, den die didaktisch geprägte Literatur des 18. Jahrhunderts z. B. bei der Verhandlung eines exemplarischen Schicksals wie das Pamelas anwendet, so erscheint dieser Schritt folgerichtig. Entsprechend beschreibt Wolfgang Rath in seiner Untersuchung zur Novellengattung Kleists Erzählungen „angesichts der Erzählhandlungen [...] als Geschichten vom Verlust jeglichen moralischen Halts“.³⁷⁷ Er stellt damit nicht in Aussicht, was für die drei bisher angeführten Texte zumindest in Form eines harmonisierenden Endes festgestellt werden konnte. Weiter würde der Begriff des Unerhörten nicht nur auf den sexuellen Übergriff auf die ohnmächtige Marquise zutreffen, sondern ebenso dem affektiven Ausdruck gelten, der nicht den Forderungen nach einem sittlichen weiblichen Wesen gerecht wird.

Im narrativen Medium erhält diese Spaltung, die sich zwischen dem etablierten Muster der tugendhaften Ohnmacht³⁷⁸ und der Zuordnung zum Unerhörten auftut und die in Kleists Novelle in mehrfacher Hinsicht zu entdecken ist, ihre Form durch den Einschub einer erzählenden Instanz. Im Vergleich mit den drei zuvor betrachteten Texten bildet dieser Punkt eine Neuerung, und die Möglichkeit zur Polyphonie wird damit eröffnet. Von der vorausgesetzten Homogenität von schriftlichem Zeugnis und innerem Antrieb im Briefroman, speziell im Zuge der fast ausnahmslos monoperspektivischen Variante bei „Pamela“, wendet sich der Text damit ab. Ein anthropologisches Interesse im Sinne der Abbildung von psychologischen Vorgängen kann jedoch dessen ungeachtet zum Zuge kommen, wie dies etwa Friedrich Schlegels Überlegungen zu Boccaccio von 1801 veranschaulichen. Gerade in der Novelle, schreibt er, sei es möglich „eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen.“³⁷⁹ Problematisch wird die Rolle der Erzählstimme allerdings, wenn sie körperliche Expressivität, z. B. im Rahmen einer

³⁷⁵ Kleist (1961), S. 835.

³⁷⁶ Vgl. Aust (1990), S. 73-74.

³⁷⁷ Rath (2008), S. 139.

³⁷⁸ Hier sei noch einmal auf die Feststellung verwiesen, Richardson lege den Grundstein für den „Code, der Tugend, sexuelles Nicht-Wissen und Ohnmacht systematisch verknüpft“. Mülder-Bach (2000), S. 531. Vgl. das Zitat auf S. 14 sowie Anmerkung 37.

³⁷⁹ Schlegel (1967), S. 393.

Ohnmacht, isoliert von den korrespondierenden inneren Vorgängen der Figur fokussiert. Es entsteht eine „Spannung zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven“³⁸⁰, die gleichzeitig jedoch dem „Besonderen, Einzigartigen, Individuellen“³⁸¹, wie es bei Schlegel heißt, Rechnung trägt.

Kleist setzt bei der „Marquise von O....“ einen nüchtern berichtenden und oft sachlich-kühl anmutenden Erzählduktus ein, verbunden mit einer kaum kommentierten Darstellung der Figurendialoge. „Bei Kleist fällt immer wieder die außerordentliche Knappheit des Berichts auf, die alles Nebensächliche vermeidet. [...] Es gibt keine Erläuterungen, keine Reflexionen – die Ereignisse sprechen unmittelbar und durch sich selbst.“³⁸² Diese Kombination aus einer distanzierten und von Kommentaren und Wertungen absehbenden Position der erzählenden Instanz mit der dramatisch anmutenden direkten Einsicht in die Figuren bildet ein Merkmal für die oft angeführte Verwandtschaft des Novellistischen mit dem Dramatischen. Was daraus bei Kleist entsteht, lässt sich als Konflikt zwischen dem Einzelnen und dem gesellschaftlichen Ganzen bzw. der Öffentlichkeit beschreiben, der z. B. von Gerhard Neumann für die deutsche Novellistik um 1800 formuliert wurde.³⁸³ Sichtbarkeit von außen und individuelles Empfinden treten sowohl formal als auch inhaltlich in Konkurrenz. Wo die Novelle etwa bei Schiller die Möglichkeit der Konfliktbewältigung bietet, stellt dagegen Kleist seine Heldinnen und Helden, so gibt Max Kommerell an, „mittelbar als rätselhaft“³⁸⁴ aus und führt die Krisenerfahrung damit zum dominierenden Rezeptionseffekt weiter.

Es wird bei der Erörterung der Ohnmachten der Marquise von O.... und deren Ambivalenzen also nicht zuletzt auf ihre Vermittlung und ihre Form zu achten sein, um sie dann mit der Perspektive der Figuren in Beziehung zu setzen. „Unbeschadet, ob eine Geschichte Erzählung oder Novelle heißt oder heißen sollte, das Entscheidende ist, *wie* erzählt wurde und was in dem *Wie* dieses Erzählens zur Aussage kommt.“³⁸⁵ Mit diesem Plädoyer für eine im Zweifel unmögliche eindeutige Definition der Novelle soll die Frage nach der terminologischen Unsicherheit bei Kleist an dieser Stelle zurückgestellt und erst im Zuge der Textanalyse wieder aufgenommen werden. Dies beinhaltet auch die Fragen nach dem Unerhörten, dem Besonderen sowie den spannungsreichen

³⁸⁰ Wiese (1956), S. 24.

³⁸¹ Rath (2008), S. 54.

³⁸² Müller-Seidel (1954), S. 247.

³⁸³ Neumann (1984), S. 436.

³⁸⁴ Kommerell (1962), S. 257.

³⁸⁵ Wiese (1956), S. 12-13.

Konflikten auf inhaltlicher sowie struktureller Ebene. Ferner kristallisiert sich im Folgenden heraus, warum die „Marquise von O....“ trotz der Wahl des Autors, seine 1810 und 1811 im Verbund erschienenen Texte zu Erzählungen und nicht zu Novellen zu bestimmen, als letztere zu definieren ist.

4.1. Unschuld und Skandal in Heinrich von Kleists „Die Marquise von O....“

Anschlussfähig an die Ergebnisse zu den bisher in dieser Arbeit betrachteten Ohnmachten beschreibt Wilhelm Genazino in seiner Dankesrede zur Verleihung des Kleist-Preises im Jahr 2007 das Phänomen bei Kleist als Entäußerung einer emotionalen Extremsituation und Erschütterung:

Der literarische Ausdruck des katastrophischen Gefühls bleibt bei Kleist durchgehend körperlich. [...] Bis heute gilt die Verletzlichkeit des Subjekts als ein privates Geschehen und ist deswegen kaum kommunizierbar. Insofern ist bei Kleist die Ohnmacht ein Versuch der Individuen, dem Sog des Traumatischen durch Öffentlichkeit zu entkommen.³⁸⁶

Diese Erfahrung des Traumatischen gestaltet sich jedoch in Kleists Novelle „Die Marquise von O....“ in einem augenfälligen Kontrast zu den Fällen aus dem 18. Jahrhundert. Bereits der Zeitpunkt des zentralen ohnmächtigen Zusammenbruchs im Text deutet dies an. Am Anfang der Handlung platziert, bildet er Anlass für den individuellen sowie familiären Konflikt der Protagonistin und entfaltet das bei Richardson, Lessing und Schiller bereits aufgegriffene Themenfeld weiter. Der Moment des Sinnes- und Bewusstseinsausfalls der Betroffenen, der einen Zugriff von außen ohne Gegenwehr ermöglicht, gerät dabei zum problematischen und identitätsgefährdenden Ereignis. Die Marquise wird Opfer einer Vergewaltigung, aus der eine Schwangerschaft resultiert, und beharrt darauf, sich nicht an den Vorfall zu erinnern. In der Folge stehen ihre Tugendhaftigkeit und Authentizität zur Disposition sowie die familiäre Harmonie. Im Kontrast dazu nimmt Sara Sampsons tödliche Vergiftung während ihrer Ohnmacht eine letztlich harmonisierende Funktion im Stück ein. Pamelas Unwissen und ihr ohnmächtiger Leib haben im Fortgang der Handlung ebenfalls eine positive Rolle inne und erhalten Bestätigung durch einen glücklichen Ausgang. In Schillers Stück weiß Luise um die Intrige und die Bedeutung ihres Ausfalls und steht einem für sie durchschaubaren, wenn auch tragischen Konflikt gegenüber. Dagegen zieht sich der Zustand der Zerrüttung der Marquise kontinuierlich bis zum Ausgang des

³⁸⁶ Genazino (2009), S. 20.

Textes, sodass nicht von einer restituierenden und harmonisierenden Auflösung gesprochen werden kann. In der folgenden Analyse wird zuerst dem Verhältnis von individueller und öffentlicher Perspektive auf den Fall der Marquise nachgegangen werden. Interessanterweise nimmt Kleist selbst an der Diskussion über die unwissentliche Schwangerschaft seiner Protagonistin teil und manifestiert damit ihren kontroversen Charakter. Im Anschluss daran gilt es, die Konfliktkonstellation in Bezug auf die Marquise von O.... in den Blick zu nehmen. Wo die Ohnmachten in den zuvor erörterten Werken stellenweise ein bestimmtes ambivalentes Potenzial aufweisen, sind die Zusammenbrüche von Kleists Protagonistin sowie deren Folgen grundlegend durch Widersprüche bestimmt, die bis zum Ende nicht aufgelöst werden können. Als Folge droht die empfindsame Einheit der Familie auseinanderzubrechen. Sie stellt der Text infrage ebenso wie die folgende Auflösung der Konflikte.

Kleist transportiert den Sachverhalt ebenfalls abweichend von den Vorgängertexten nicht im Rahmen einer individuell gestalteten und zur Empathie auffordernden Offenlegung eines Einzelschicksals. Die Rezipienten erfahren von den Ereignissen stattdessen durch einen anonymisierten Bericht, wie die Abkürzung der Figurennamen, z. B. der Marquise im Titel und die Verunkentlichung der „bedeutenden Stadt“ zu „M...“³⁸⁷ ersichtlich machen. Das Inhaltsverzeichnis des Erstdrucks, auf das in den folgenden Versionen verzichtet wird, verstärkt diesen stilistischen Griff mit der Bemerkung „nach einer wahren Begebenheit, deren Schauplatz von Norden nach dem Süden verlegt worden.“³⁸⁸ Wie die folgende Handlung nahelegt, zielt die Vermeidung von konkreten Bestimmungen und Namen nicht darauf, Exemplarität im Sinne von moralischer Vorbildlichkeit für die Allgemeinheit zu schaffen. Vielmehr verdeckt sie die Identität der fiktionalen Persönlichkeiten. Die einleitende Passage bedient sich eines realitätsnahen Stils in Form eines Tatsachenberichts, der eine Zeitungsanzeige zusammenfasst. Er beschreibt gleich zu Beginn die moralisch fragwürdige Konstellation, die die Novelle durchgehend verhandelt: Eine „Dame von vortrefflichem Ruf“ ist dem „Spott der Welt“ ausgesetzt, da „sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sey“ [MO, S. 7]. Die Frage nach „der Vermittlung zwischen moralischem Anspruch und menschlichem Vermögen“³⁸⁹ sowie nach der Vereinbarkeit von divergierenden Perspektiven tritt dabei wie in Cervantes' Novelle zutage. Wo jedoch Leocadia gerade das öffentliche Urteil scheut und die körperliche Manifestation des

³⁸⁷ Kleist (1989), S. 7. Im Folgenden zitiert mit „MO“ und Seitenzahl.

³⁸⁸ Vgl. Samuel (1972), S. 80.

³⁸⁹ Deißner (2009), S. 4.

sexuellen Akts in der Schwangerschaft durch den Rückzug in das elterliche Haus zu verbergen sucht, verbreitet die Marquise in einem evident bewussten und willentlichen Akt ein Gesuch nach dem Vater ihres ungeborenen Kindes.

Der Hohn der Außenwelt resultiert jedoch nicht allein aus der Frage nach einer möglichen unbewussten Empfängnis, bei der sie sich „tugendhaft verhalten habe“ [MO, S. 54]. Er kann ebenso auf den Verweis bezogen werden, sie sei „aus Familien-Rücksichten“ [MO, S. 7] entschlossen, den Gesuchten zu heiraten. Der in Kleists Text folgende Rückblick auf die Ereignisse unterstreicht ihre Motivation, die nicht auf ihrer eigenen Entscheidung beruht, sondern äußere Bedingungen und Verpflichtungen heranzieht: „dem jungen Wesen“ [MO, S. 61] solle kein „Schandfleck in der bürgerlichen Gesellschaft ankleben“ [MO, S. 62]. Sie selbst setzt sich damit scheinbar über die Tabuisierung von unehelicher sexueller Aktivität speziell bei Frauen sowie über den Legitimationszwang mithilfe einer Heirat hinweg, stützt sich dabei jedoch auf ihr Unwissen. Trotzdem respektiert sie den Wunsch ihrer Familie und gibt sich dem empfindsamen Ideal eines harmonischen Zusammenlebens verbunden. Unerhört mutet dabei jedoch die Verbreitung ihrer Suchanzeige in einer Zeitung an, die zum Gegenstand der kollektiven Aufmerksamkeit macht, was zugleich durch die Unkenntnis getilgt werden soll. Dabei nimmt die Annonce verschiedene Rollen ein. Sie dient zum einen der öffentlichen Versicherung ihrer Unschuld, zum anderen bekundet die Marquise aufrichtiges Interesse an der Identität des Kindsvaters. Darüber hinaus bildet sie den Versuch, ihre Schuld in einem bürgerlich geprägten Moralkontext zu verneinen: „Dissimulatio oder bürgerliche Unschuld, in einem dieser beiden Extrempole wird die ›Marquise von O....‹ durch die anderen Figuren der Erzählung verortet.“³⁹⁰

Die zentrale Kontroverse im Text entzündet sich an der ersten Ohnmacht der Protagonistin. Ihr vermeintlicher Retter nutzt den Kollaps in den Kriegswirren, um der Marquise und ihres Körpers habhaft zu werden. Auf sarkastische Weise hat sich Kleist selbst den Reaktionen auf seine Novelle gestellt und in einem Epigramm mit dem entsprechenden Titel – „Die Marquise von O...“ – im „Phöbus“ den bewusstlosen Ausfall kommentiert: „Dieser Roman ist nicht für dich, meine Tochter. In Ohnmacht! / Schaamlose Posse! Sie hielt, weiß ich, die Augen bloß zu.“³⁹¹ Mit dem Hinweis auf die Unangemessenheit des Werks für Kinder oder Jugendliche rekurriert er auf die Wirkungen, die diesem im Zuge eines moralisch-didaktischen Literaturverständnisses

³⁹⁰ Soboczynski (2004), S. 63.

³⁹¹ Kleist (2005), S. 49.

und unter der Prämisse des unsittlichen Verhaltens der Protagonistin zugesprochen werden. Des Weiteren exponiert er im letzten Satz die Wendung „weiß ich“ durch die doppelte Kommasetzung mit Blick auf das Unwissen der Marquise und führt damit eine sexuelle Konnotation ein. Im Licht der weit verbreiteten, bis in Kleists Zeit hinein angenommenen Verbindung von Schwangerschaft und empfundener Lust gerät die Behauptung der Unwissenheit zur Farce, die auch die Glaubwürdigkeit der Ohnmacht einschränkt: „Die Hypothese, daß die Frau nur bei sexuellem Genuß empfangen könne, hat sich seit der Antike, den Schriften von Galen und der Hippokrates-Schule weitgehend unhinterfragt bis in die Zeit der Aufklärung hinein erhalten.“³⁹² Für Kleists Zeit führt anschließend daran Claudia Honegger aus: „Noch um 1800 hatte man angenommen, daß gerade zur Konzeption ein hohes Maß an Wollust von seiten der Frau erforderlich sei.“³⁹³ Ohne die sinnliche Rezeptionsfähigkeit wäre eine solche Erfahrung also nicht möglich und damit das Bewusstsein als körperlich-geistiger Zustand Voraussetzung für eine Schwangerschaft. Dem Glauben an diese Notwendigkeit stellt sich Kleist, verkehrt jedoch die entsprechenden Stimmen ironisch, die über die Beteiligung der Marquise nur spekulieren können.³⁹⁴

Die Familie der Marquise, um deren Willen sie den Vater ihres ungeborenen Kindes u.a. ausfindig zu machen sucht, steht ihrem Fall ähnlich bestürzt gegenüber wie in Kleists Epigramm skizziert. Wo die Eltern in Cervantes' Novelle Leocadias Angaben Glauben schenken und ihre Unschuld als losgelöst von der körperlichen Entjungferung anerkennen, ist eine solche Trennung für den Obristen und seine Frau nicht möglich. Allerdings rührt ihr Misstrauen nicht allein von der unehelichen Verbindung der „Mutter von mehreren wohlgezogenen Kindern“ [MO, S. 7], die damit eigentlich nicht mehr an ein Jungfräulichkeitspostulat gebunden ist. Vielmehr widerstrebt ihnen das Beharren ihrer Tochter auf der unwissentlichen und darüber hinaus außergewöhnlichen Empfängnis, und sie fordern zunehmend vehement ihr Geständnis. Dabei stellt es sich als unmöglich heraus, den schwangeren und in diesem Sinne sprechenden Leib der Protagonistin mit einer lückenhaften Erinnerung zu vereinbaren. Ihr innerer Konflikt weitet sich auf ihr Umfeld aus und gefährdet die Harmonie in der Familie. An dieser halten alle Beteiligten fest, was der Text schließlich als Scheinwelt und empfindsame Oberfläche entlarvt. Ausdruck und zugleich Auslöser der individuellen und familiären

³⁹² Strauch (2005), S. 191.

³⁹³ Honegger (1989), S. 187-188.

³⁹⁴ Vgl. dazu Pfeiffer (1988), S. 232: „Was die Marquise wirklich gewußt, was sie verdrängt und was sie von ihrem Bewußtsein abgespalten hat, ist Spekulation, die den Textsinn nicht erhellt.“

Ambivalenzen bilden die ohnmächtigen Ausfälle der Marquise, denen so nicht nur einzelne Schwachstellen zukommen. Sie sind des Weiteren Teil der problematischen Konstellation.

4.2. Die Ohnmachten der Marquise und die Unauflösbarkeit des Widerspruchs

Auf die Zusammenfassung des Falls der Marquise in Form der Zeitungsanzeige folgt in Kleists Text die Vorgeschichte dieses als sonderbar ausgewiesenen Schritts an die Öffentlichkeit. Innerhalb eines Satzes schlägt die Ruhe des Familienlebens in ein Kriegsszenario um: Die Marquise hatte ihr Leben „in der größten Eingezogenheit zugebracht: bis der Krieg plötzlich die Gegend umher mit den Truppen fast aller Mächte und auch mit russischen erfüllte.“ Letztere sind es auch, die „Bedrängnisse [...] in der Festung“ [MO, S. 8] auslösen und die Marquise schließlich „unter abscheulichen Gebärden“ [MO, S. 10] mit sich zerren. Die Bezeichnungen der „Rotte“ [ebd.] sowie der „Hunde“ [MO, S. 11] rufen den animalischen Trieb der Scharfschützen auf, der bereits eine Ohnmacht zu verursachen droht, jedoch von einem heldenhaften Offizier niedergeschlagen werden kann. Zwischen dem beinahe erfolgten Zusammenbruch und der Rettung der Marquise, „wo sie auch völlig bewußtlos niedersank“ [ebd.], nimmt die erzählende Instanz einen Perspektivenwechsel vor und berichtet zum ersten Mal, markant im Satzgefüge ausgestellt, aus der Sicht der Protagonistin: „Der Marquise schien er ein Engel des Himmels zu seyn.“ [Ebd.] Das kurze Wortgefüge ist augenfällig bündig, harmonisch und flüssig aufgebaut und bildet einen Kontrast zu den langen und häufig durch Kommata unterbrochenen Sätzen zuvor. Auch inhaltlich macht sich eine solche Gegenüberstellung deutlich bemerkbar. Die erwähnten „Hunde“, „nach solchem Raub lüstern“, flankieren die Engelserscheinung der Protagonistin. „[M]it wüthenden Hieben“ [ebd.] schlägt sie der Offizier, Graf F..., in die Flucht. Schließlich stößt er den „letzten viehischen Mordknecht mit dem Griff des Degens ins Gesicht“, sodass dieser gleichfalls „mit aus dem Mund vorquellendem Blut“ [ebd.] das Weite sucht.

Gewalt, Blut und Mord bilden damit den Rahmen für die utopische Himmelsenklave der Marquise. Weiter stellt das hier entstandene Spannungsfeld zwischen fiktionaler Realität und dem Empfinden von Kleists Hauptfigur die Essenz der Novelle und des ihr zugrunde liegenden Konflikts dar. Es schlägt in den folgenden Szenen der Entdeckung der Schwangerschaft und des Familienstreits schmerzhaft auf sie zurück. Seine dramatischen Auswirkungen entfaltet es in der Ohnmacht, die damit von Anfang an an

die Unvereinbarkeit der beiden Pole gebunden ist. Dem Leser erschließt sich der Kontrast unmittelbar im Zuge der Rezeption: Die sprachliche Gestaltung der Engelspassage überführt das zum Kriegsschauplatz gegenläufige Szenario auf die Textoberfläche und unterzieht deren Konkurrenz so einer mehrdimensionalen Erfahrbarkeit über den Inhalt hinaus: „[D]ie sprachliche Form wird zum eigentlichen Träger des dramatischen Gehalts.“³⁹⁵ Im Zuge des bewussten Niedersinkens bestätigt sich die Rolle der Sprache. Statt der Bezeichnung des Ausfalls als Ohnmacht, wie dies in einer folgenden Episode der Fall ist, auf die noch zurückzukommen ist, betont der Text an dieser Stelle den Ausschluss des Bewusstseins („bewußtlos niedersank“ [MO, S. 11], siehe Zitat oben). An späterer Stelle findet es sich in der „Kraft ihres schuldfreien Bewußtseins“ [MO, S. 60] wieder. Mit der fehlenden Spezifizierung der Ohnmacht durch das bekannte Prinzip der Angst und des Schreckens infolge der Übergriffe oder der Rettungsaktion des Grafen ist eine eindeutige Zuordnung des Zusammenbruchs als tugendhaft-affektive Abwehrreaktion in den Kriegswirren nicht möglich. Dies schafft Raum für Spekulationen über seinen Charakter als sexuelle Unterwerfungsgeste. Die in der Sekundärliteratur vielfach erörterte Frage nach dem Wissen (oder gar Wollen) des sexuellen Akts durch die Protagonistin kann, wie auf die verklärende Erscheinung des Engels, auf diesen Umstand zurückgeführt werden. So verweist etwa Heinz Politzer auf das Unbewusste der Figur, das „weiß, was kommen wird“ und damit den Wunsch nach dem Beischlaf mit dem Grafen unterschwellig hegt. Aus familiären wie gesellschaftlichen Zwängen heraus darf er jedoch nicht zum Bewusstsein gelangen.³⁹⁶ Zieht man die gewaltvollen Ereignisse der Szene heran, kommt als Ursache für den ohnmächtigen Anfall ebenso die Tragweite der traumatischen Erfahrung in Betracht. An dieser Stelle soll jedoch eine Diskussion über die Verdrängung oder den tatsächlichen Wahrnehmungsausfall im Zuge einer den Text übersteigenden Figurenpsychologie ausgeklammert werden. Der Text lässt bewusst offen, was sich zum unlösbaren Problem für die Familie sowie die Öffentlichkeit entwickelt. Dabei greift er immer wieder die Opposition von erklärtem Unwissen und körperlicher Evidenz auf.³⁹⁷

Im ersten Schritt macht sich der sexuelle Übergriff, der der Marquise im ohnmächtigen Zustand widerfährt, ausschließlich auf syntaktischer wie typographischer Ebene als Irritation und scheinbar falsch platzierte Unterbrechung des Leseflusses bemerkbar:

³⁹⁵ Herrmann (1961), S. 402.

³⁹⁶ Politzer (1977), S. 109 sowie S. 124. Weiter attestiert er der Marquise „Verstellung und Selbstbetrug“. Vgl. ebd. S. 117.

³⁹⁷ Vgl. dazu Anmerkung 394 auf S. 168.

„Hier – traf er, da bald darauf ihre erschrockenen Frauen erschienen, Anstalten, einen Arzt zu rufen“ [MO, S. 11]. „Der Strich begleitet eine Darstellung, die ohne ihn auskäme, die durch die Markierung der Stelle aber nachträglich überflutet wird von Sinn, der im Fortgang der Erzählung sich aufdrängt.“³⁹⁸ Leserin und Leser sind also nach und nach in der Lage, den durch den Strich markierten Moment als Zeitpunkt der Empfängnis zu identifizieren. Die an der entsprechenden Stelle im Text noch fehlende Erläuterung verschiebt sich etwa in die folgende Szene und unmittelbar an den Kriegsschauplatz. Eine metaphorische Lesart ermöglicht die Übertragung der Beschreibung auf den sexuellen Akt: „[D]er russische Offizier, sehr erhitzt im Gesicht“ [MO, S. 12],

setzte sich, mit einiger Eilfertigkeit, an die Spitze eines Detaschements, entschied, wo er noch zweifelhaft seyn mochte, den Kampf, und bemannte schleunigst die festen Punkte des Forts. Bald darauf kehrte er auf den Waffenplatz zurück, gab Befehl, der Flamme, welche wüthend um sich zu greifen anfang, Einhalt zu tun, und leistete selbst hierbei Wunder der Anstrengung, als man seine Befehle nicht mit dem gehörigen Eifer befolgte. [MO, S. 12-13]

Das Vokabular des Kampfes sowie der Besetzung knüpft an die Abwehr der anderen, die Marquise bedrohenden russischen Soldaten in seiner Konnotation der Gewalt an. Dabei setzt der Text den Grafen als erhitzt Agierenden in Szene. Die Flamme und sein Begehren fallen in eins, was sich durch die gesamte weitere Handlung zieht. So steigt „ihm eine Röthe ins Gesicht“ [MO, S. 26], er versichert, „blutroth im Gesicht, daß er sie außerordentlich liebe“ [MO, S. 37], es schießt „ihm das Blut ins Gesicht“ [MO, S. 70], und er blickt „hochglühend vor sich nieder“ [MO, S. 95]. Seine Begegnungen mit der Marquise, nachdem sie ihre Schwangerschaft entdeckt hat, lassen beide Male eine deutliche Ablehnungshaltung ihrerseits erkennen und enden in ihrer Flucht. Als er „sie festhielt“, ihr „einen glühenden Kuß auf ihre Brust drückte“ [MO, S. 67] und „sich, es koste, was es wolle, bei ihr Gehör zu verschaffen“ [MO, S. 68] sucht, vollzieht er das anfängliche Muster der gewaltvollen Besetzung nach. Durch eine zugestoßene Tür wird er an dieser Stelle jedoch an seinem Plan gehindert und muss „grimmig erbittert über sich, daß er sie aus seinen Armen gelassen hatte“ [MO, S. 69] das Anwesen verlassen. Mit ihrem emphatischen und ebenso typographisch markierten „Ich will nichts wissen“ [MO, S. 68] weist die Marquise nicht nur einen Irrtum zu Beginn der Handlung mit der Erhöhung des Grafen zum Engel zurück, sondern ebenso die Tatsache der

³⁹⁸ Vinken/Haverkamp (1994), S. 131.

Gewalt des Vorfalles. Für sie bildet er ein nicht zu füllendes „Loch im Text“³⁹⁹, wie es Barbara Vinken und Anselm Haverkamp formulieren.

Im Kontrast zur cervantinischen Protagonistin, die sofort nach ihrem Erwachen erkennt, was passiert ist und durch wen es zum Verlust ihrer Unschuld kam, durchläuft Kleists Figur im Folgenden verschiedene Stadien der Verkenntung. Schließlich akzeptiert sie einen „geheimnißvolle[n]“ und „göttliche[n]“ [MO, S. 62] Ursprung des Ungeborenen sowie die „große[], heilige[] und unerklärliche[] Einrichtung der Welt“ [MO, S. 60]. Die Tragweite der Ohnmacht und die strukturelle Abweichung zum bisher festzustellenden Muster der Störung und Restitution treten hier hervor und ziehen sich als Verwirrung und Zerrüttung durch die Handlung. Sie beeinträchtigt die Figur der Marquise deutlich in ihrer psychischen und physischen Konstitution. Wo in der spanischen Novelle der Täter und spätere Ehemann Leocadias eindeutig einen Teil des „Trupp[s] Wölfe“ [FS, S. 133] („escuadr[ó]n[...] de los lobos“, [FS, S. 683]) bildet, und sie an seinem „schlimmen Vorsatz“ und den „schlechten Gelüsten“ [FS, S. 134], dem „mal propósito“ und den „malos gustos“ [FS, S. 684], von Anfang an keinen Zweifel hegt,⁴⁰⁰ hat die Marquise nach dem Erwachen aus ihrer Ohnmacht den Wunsch „ihrem Retter ihre Dankbarkeit zu bezeugen.“ [MO, S. 13] Sie erhält also seine Stilisierung zum Engel aufrecht, was sie zum einen in einen eigenen inneren Konflikt stürzt und des Weiteren zu einer Auseinandersetzung mit ihren Eltern führt. Sie lehnen es ab, der Unwissenheit ihrer Tochter Glauben zu schenken. So warnt ihre Mutter davor, am „Mährchen von der Umwälzung der Weltordnung“ [MO, S. 51-52] und damit auch an der Überhöhung des Grafen festzuhalten. Sie quittiert den Wunsch, aus Unglauben und Unsicherheit eine Hebamme zu konsultieren „mit Entwürdigung“: „Ein reines Bewußtseyn, und eine Hebamme!“ [MO, S. 50]

Notwendig wird die Hinzuziehung einer Expertin jedoch aufgrund einer Serie von „wiederholten Unpäßlichkeiten“ der einstigen „Göttin der Gesundheit“ [MO, S. 19]. Ihre „Übelkeiten, Schwindeln und Ohnmachten“ [ebd.] münden in „Kränklichkeiten [...], mit größerer Lebhaftigkeit, als jemals“ [MO, S. 44]. Zum einen bilden diese Erscheinungen Symptome der fortschreitenden Schwangerschaft, zum anderen fügen sie sich in den Kontext der Inkongruenz von Wissen und Erleben sowie von Geist und Körper ein. Sie stellt den Grund dar, warum die Marquise den „eigene[n] Leib auf

³⁹⁹ Vinken/Haverkamp (1994), S. 131.

⁴⁰⁰ Vgl. zu Cervantes' Novelle „La fuerza de la sangre“ Kapitel V. dieser Arbeit.

grauenvolle Weise fremd“⁴⁰¹ wahrnimmt. Das Vokabular, das der Erzähler in diesem Kontext verwendet, schwankt zwischen den Konnotationen von Sicherheit und Täuschung, Traum, Wahnsinn und Aufruhr und bildet das emotionale Auf und Ab der Marquise ab. Der Verdacht, sie könne schwanger sein, löst in ihr die „lebhafteste Unruhe“ [MO, S. 45] aus, konkurriert mit ihrem „Gedächtniß über die Vergangenheit“ [MO, S. 52], und so sieht sie sich „von einer unbegreiflichen Empfindung getäuscht“ [MO, S. 54]. In der Szene der Diagnose durch Arzt und Hebamme übernehmen abwechselnd die beiden Entscheidungsinstanzen Vernunft und Gefühl die Oberhand und zerstören das Gleichgewicht der Normalität: Die Marquise „hielt sich für verrückt“ [MO, S. 47] und auch ihre Mutter beginnt „für ihren Verstand zu fürchten“ [MO, S. 53]: „welch ein Wahnsinn der Furcht ergriff dich?“ [MO, S. 52]. Der dabei ausgefochtene Konflikt macht sich bei Kleists Protagonistin auf subjektiver Ebene bemerkbar („gegen sich selbst mißtrauisch“ [MO, S. 47]; „Hab‘ ich nicht mein eigenes, innerliches, mir nur allzuwohlbekanntes Gefühl gegen mich?“ [MO, S. 48]) und schlägt sich ebenso in ihrem physischen Gebaren sowie ihren Bewegungsabläufen nieder. „[W]ie vom Donner gerührt“ lähmt das Urteil des Mediziners „all ihre Glieder“, und im nächsten Moment stürzt sie „in der größten Bewegung auf den Divan nieder“ [MO, S. 47].

Im Zuge der Unvereinbarkeit ihres Gefühls („ein innerliches Gefühl [...] trügt mich nicht“ [MO, S. 53]) mit der Hoffnung auf die gegenläufige Verlässlichkeit des Bewusstseins („und sobald sie sagt, daß es nicht wahr ist, bin ich wieder ruhig“ [ebd.]), kommt es zu einem erneuten Ohnmachtsanfall der Marquise, der mit der unmittelbar vorangestellten Versicherung der Tugendhaftigkeit kollidiert: „Die Hebamme [...] beruhigte inzwischen die Frau Marquise, und versicherte sie, daß sich der muntere Corsar, der zur Nachtzeit gelandet, schon finden würde. Bei diesen Worten fiel die Marquise in Ohnmacht.“ [MO, S. 54-55] Mit der doppelten Bestätigung ihrer Befürchtungen durch Arzt und Geburtshelferin löst sich ihr Zwiespalt jedoch nicht auf. Ihr ohnmächtiger Ausfall manifestiert damit die Zerreißprobe und die Unmöglichkeit, diesen Zustand der Außenwelt mitzuteilen, beseitigt sie aber nicht. Indem sich beide Fakten gegenüberstehen, der körperlich-kreatürliche sexuelle Akt sowie das sublimierte Unschuldsbewusstsein, steht die Marquise an einem Punkt der Entscheidung, der zuerst eine weitere Steigerung ihrer psychischen und physischen Reaktionen heraufbeschwört: „Die Marquise zitterte immer heftiger. Sie glaubte, daß sie augenblicklich niederkommen würde, und bat die Geburtshelferin, indem sie sich mit krampfhafter

⁴⁰¹ Müller-Seidel (1954), S. 249.

Beängstigung an sie schloß, sie nicht zu verlassen.“ [MO, S. 56] Der Text verweist mit der Erwähnung der anstehenden Geburt auf eine Beteiligung der Gebärmutter an ihrer Reaktion und charakterisiert sie als hysterisches Symptom. Diese Konnotation unterstreicht der Aspekt des Krampfhaften.⁴⁰²

Zugleich droht die bereits zitierte Gefahr des Wahnsinns die Marquise zu überkommen und mit der Heftigkeit des Zitterns sowie der Angst aufzubrechen. Allein in der „Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängniß“ [MO, S. 55-56] scheint der Ausweg aus der Bredouille zu liegen. Den entsprechenden biblischen Kontext eröffnet die Hebamme mit der Bemerkung, „außer der heiligen Jungfrau“ [MO, S. 56] sei dies noch keiner Frau widerfahren. Die Engelserscheinung als Überbringer der heiligen Botschaft vervollständigt das Muster der unbefleckten Empfängnis.⁴⁰³ Die Marquise selbst geht mithilfe der „Kraft ihres schuldfreien Bewußtseyns“ [MO, S. 60] den Vergleich mit der unbefleckt Empfangenden ein, muss sich aber der Ausweglosigkeit ihres inneren Widerspruchs und damit der Widersprüchlichkeit selbst hingeben. Denn sie ist sich wohl bewusst, dass es sich um einen „Menschen“ handeln muss, „der sie so hintergangen hatte“ [MO, S. 62].⁴⁰⁴

Ihr Verstand, stark genug, in ihrer sonderbaren Lage nicht zu reißen, gab sich ganz unter der großen, heiligen und unerklärlichen Einrichtung der Welt gefangen. Sie sah die Unmöglichkeit ein, ihre Familie von ihrer Unschuld zu überzeugen, begriff, daß sie sich darüber trösten müsse, falls sie nicht untergehen wolle [...]. [MO, S. 60]

Auch bei der Ohnmacht geht es um diese Unmöglichkeit, den Widerspruch nach außen zu transportieren, um „der Symbolisierung unzugängliche blitzartige Erhellungen der Widersprüchlichkeiten im eigenen Inneren“⁴⁰⁵. Mit dem Rückzug aus dem familiären Kreis und aus der Öffentlichkeit versucht die Marquise dieses nicht auflösbare und Konflikte heraufbeschwörende Paradox aufrechterhalten. Ihre Entscheidung, „sich ganz in ihr Innerstes zurückzuziehen“ [MO, S. 60], resultiert aus ihrer Unfähigkeit, ihren zerrissenen Zustand zu kommunizieren, und endet in der Isolation. Diese überführt sie auch auf eine räumliche Ebene und zieht hinaus aufs Land. Analog zum Haus von Leocadias Eltern, wo diese ihr Unwissen mit dem Faktum des körperlichen Unschulds-

⁴⁰² Vgl. zur Hysterie Kapitel IV. / 1.2.

⁴⁰³ Zur unbefleckten Empfängnis und der Verkündigung durch den Engel vgl. Vinken/Haverkamp (1994), besonders S. 136-144.

⁴⁰⁴ Vgl. auch Müller-Seidel (1954), S. 252: „Die Marquise nimmt in dem zu erwartenden Kind ein göttliches Geschenk hin, obwohl ihr nicht mehr verborgen ist, daß es sich um die Frucht einer frevlerischen Tat handelt, deren Opfer sie geworden ist.“

⁴⁰⁵ Berger (2008), S. 256.

verlustes vereinen kann, übernimmt das Gut von Kleists Protagonistin die Funktion einer Krisenheterotopie. Foucault definiert derartige Heterotopien als „Orte, die Individuen vorbehalten sind, welche sich im Verhältnis zur Gesellschaft und inmitten ihrer menschlichen Umwelt in einem Krisenzustand befinden“⁴⁰⁶. Die Krise macht sich hier wie gesehen auch in einem anthropologischen Sinn, durch die aus dem Gleichgewicht geratene körperliche Expressivität und das prekäre psychische Befinden der Marquise, bemerkbar, und allein das „Schicksal, in ewig klösterlicher Eingezogenheit zu leben“ [MO, S. 61] verspricht Linderung. Um dem Charakter einer selbstbestimmten Heterotopie gerecht zu werden („[i]m allgemeinen ist ein heterotopischer Platz nicht ohne weiteres zugänglich“⁴⁰⁷) und weiteren Konflikten zu entgehen, hält sie die Außenwelt von sich fern – zumindest äußert sie die momentane Absicht einer solchen Maßnahme: „Der Thürsteher erhielt Befehl, keinen Menschen im Hause vorzulassen.“ [Ebd.]

Die Abschottung erweist sich jedoch als brüchig und inkonsequent und dementsprechend die Kompatibilität von Göttlichkeit und Weltgebundenheit als Illusion. So gibt der Wache haltende Angestellte etwa beim Besuch des Grafen an, niemanden vorlassen zu dürfen und von keiner Ausnahme zu wissen, setzt jedoch „auf eine zweideutige Art hinzu[: ob er vielleicht der Graf F... wäre?“ [MO, S. 65] Denkbar unkompliziert und an den Missbrauch des ohnmächtigen Leibs anschließbar, erhält er durch eine „Pforte, die er offen fand,“ [MO, S. 66] Zugang zum Anwesen. Auch die Mutter der Marquise stößt zwar auf den anfänglichen Widerstand des Türstehers, der, „wie er meinte“ [MO, S. 78], die Anweisung hat, niemanden vorzulassen. Jedoch beschränkt sich die Vorgabe lediglich auf „Menschen auf der Welt“ [MO, S. 78], denen gegenüber der Graf als Engelserscheinung und als „junger Gott“ [MO, S. 21] sowie die „unschätzbare Erscheinung“ [MO, S. 79] der Obristin, „indem sie ihre Mutter wäre“ [MO, S. 78], eine Sonderrolle einnehmen. Die auf den Bruch mit ihrer Familie folgende Rehabilitierung der Marquise zur „Reinere[n] als Engel sind“ [MO, S. 82] und „Herrliche[n], Überirdische[n]“ [MO, S. 83] vervollständigt mit dem Kind als göttliches „Geschenk[.]“ [MO, S. 61] das Bild einer Familie von himmlischer Herkunft. Auch der Obrist findet in dieses Gefüge Eingang, bezieht man den Ausruf der Marquise „Gott, mein Vater!“ [MO, S. 82] beim späteren scheinbaren Erkennen der Vaterschaft mit ein. Darin spiegelt sich das überschwängliche empfindsame Ideal eines harmonischen und

⁴⁰⁶ Foucault (1990), S. 40.

⁴⁰⁷ Foucault (1990), S. 44.

emotionalisierten Zusammenlebens wider, das Kleists Figuren aufrechtzuerhalten bzw. wiederherzustellen suchen. Im deutlichen Kontrast dazu erscheint der in der Zeitungsannonce angeführte Täter, der sachlich als Menschen beschrieben wird (erneut im Zuge des Besuchs der Mutter: „ein Mensch“ [MO, S. 80]). Angesichts der Durchlässigkeit der heterotopischen Enklave der Protagonistin stellt sich das Vorhaben der Marquise („[s]ie beschloß“ [MO, S. 60]), den Rückzug aufs Land anzutreten und den Kontakt mit der Familie abubrechen, als absurd heraus. Vielmehr hält sie an der Familienutopie fest und lässt sich scheinbar willkürlich durch die Ereignisse lenken. Der Besuch der Mutter verdeutlicht ihren Wunsch nach Versöhnung. Mit einer atemberaubenden Geschwindigkeit und Vehemenz reagiert sie auf das Eintreffen der Obristin: „[K]aum aber“, dass Letztere das Gut betreten hat, kommt ihre Tochter „nach dem Thore“ geeilt und stürzt „sich auf Knien“ [MO, S. 78] vor ihren Wagen.

Der Eindruck der Inkonsequenz ist auch in den literaturwissenschaftlichen Abhandlungen zur Marquise von O.... verbreitet: „[B]ei Kleist aber gibt es kein lebendiges Ganzes, das im Wechselspiel mit seinem Schicksal sich allmählich selber bestimmen lernt.“⁴⁰⁸ Stattdessen weicht sie von ihrer geplanten Linie ab und kann den Wendepunkt hin zum selbstermächtigten Handeln nicht vollziehen, obwohl die Erfahrung des Zweifels am eigenen Verstand und die Auseinandersetzung mit ihren Eltern sie „mit sich selbst bekannt gemacht“ [MO, S. 59] haben. In der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ [MO, S. 102] bleibt die Orientierung, die sie mit ihren Entscheidungen zu erlangen hofft, aus. Damit bildet der Text die Problematik ab, subjektives Empfinden und individuelle Entscheidungen mit einem nach außen wirksamen Bild von Moralität zu vereinbaren. Wie die Stilisierung der Familie zur transzendenten Einheit zeigt bildet diese trotz des prekären Zustands der Marquise eine Konstante, die sie immer wieder zum Handeln antreibt. Sie „berief sich auf das Gefühl der Anderen“ [MO, S. 39], oder muss sich an die „ihr innerstes Gefühl verletzende [...] Natur“ [MO, S. 62] des Entschlusses gewöhnen, ihren Fall in der Zeitung zu veröffentlichen. Letztlich macht sie sich auf die Suche nach dem Vater ihres ungeborenen Kindes, um die Harmonie in der Familie wiederherzustellen. Vor dem Krieg war sie mit „ihrer Eltern Pflege beschäftigt“ und hatte ihr Leben mit ihnen „in der größten Eingezogenheit zugebracht“ [MO, S. 8].

⁴⁰⁸ Herrmann (1961), S. 383.

Da ihre Vorstellung auf einer brüchigen Illusion gründet, zumal sich etwa die Engelserscheinung als trügerisch erweist, stellt sich der vorkrisenhafte Status mit der Rückkehr ins Elternhaus nicht wieder ein. Stattdessen hat sich die Marquise von O... einem „Schicksal als Deuten, Gedeutetwerden und Selbstdeutung“⁴⁰⁹ zu stellen, und das Modell der Privatsphäre wird in sein Gegenteil verkehrt. Denn erst die Zeitungsannonce ermöglicht die neuerliche Zusammenführung der Familie, die sie mit der Betonung auf die „Familien-Rücksichten“ [MO, S. 7] explizit zu diesem Zweck verfasst. Intimität und Öffentlichkeit fallen so zusammen und schließen an ihren inneren Konflikt an. Wie die nicht zu Bewusstsein gelangte Vergewaltigungserfahrung stellt die Trennung von den Eltern ein traumatisches Erlebnis dar. Sowohl der ohnmächtige Zusammenbruch als auch der Familienverbund geraten dabei in ihrer spezifisch empfindsamen Prägung an ihre Grenzen, wie im Folgenden darzustellen sein wird.⁴¹⁰

4.3. Ohnmacht und affektive Entäußerung als Topoi der Verhandlung moralischer und literarischer Muster

Bevor die Marquise kurzfristig ihr Haus auf dem Land bezieht und schließlich die Auseinandersetzung mit ihren Eltern beilegt, manifestiert sich das fehlende Verständnis ihres Vaters für ihren Zustand im völligen Stillstand des verbalen Austauschs. Das Unvermögen von Kleists Protagonistin, den Vater ihres Kindes zu nennen, deuten ihre Eltern als Verweigerung und die Forderung nach einer Hebamme als Eingeständnis ihres Wissens. Bereits im Zuge ihres Wunsches nach einer Hebamme deutet sich eine derartige Reaktion bei ihrer Mutter an: „Und die Sprache ging ihr aus“ [MO, S. 50]. Sie übergibt ihrer Tochter nach dem Erwachen aus ihrer oben angeführten Ohnmacht einen Brief des Obristen mit dem Vermerk, dieser sei diktiert. Durch die indirekte Vermittlung der Nachricht koppelt er sie vom Prinzip des persönlichen Herzensergusses in der Schrift ab, der den idealtypischen Brief der Zeit konstituiert. Für die empfindsame Gemeinschaft bedeutet die fehlende Übertragung von Emotionen im Zuge der Mediatisierung durch einen Dritten sowie allgemein die ausbleibende Kommunikation den Entzug ihrer Grundlage. Der unterdrückte kommunikative Gehalt entlädt sich auf dem Höhepunkt der familiären Auseinandersetzung gebündelt und eruptiv mit dem Schuss einer „Pistol, das er ergriffen hatte“, der „schmetternd in die Decke fuhr“ [MO, S. 58]. Damit ist der Schrift- und Affektfluss einem sprunghaften

⁴⁰⁹ Kommerell (1962), S. 245.

⁴¹⁰ Als „Parodie der Aufklärung“ wertet z. B. Inka Müller-Bach die Entscheidungen der Marquise. Vgl. Müller-Bach (2000), S. 539. Die im Folgenden im Text angeführte These lässt sich daran anschließen.

und ungleichmäßigen Rhythmus unterworfen, den auch die Gebärden der Marquise in der Diagnoseszene aufweisen und der schließlich im ohnmächtigen Kollaps gipfelt. Mit dem Einsatz der Waffe weist die Passage Verbindungen zum Krieg und dementsprechend zur Vergewaltigung der Marquise auf. Der beschriebene Schuss in die Decke bildet ein Symbol für Gewalt und für die zerstörte Harmonie, die Pistole besitzt darüber hinaus phallischen Charakter.

Das eingangs in dieser Arbeit dargestellte Prinzip des gemäßigten psychophysischen Ausdrucks, das im 18. Jahrhundert zum sittlichen Verhalten gehört, wird so kontrariert und *ad absurdum* geführt. In diese Verkehrung geht das in einer Ehe mündende Ende ein, auf das noch zurückzukommen sein wird, ebenso wie die viel kommentierte Versöhnungsszene zwischen Vater und Tochter.⁴¹¹ Diese leitet ein Kniefall der Marquise vor ihrer Mutter unter dem Vorzeichen der sublimierten Familie ein. In dieser Position der Unterwerfung legt ihr der Vater „wie ein Verliebter den Mund zurecht“ während sie „die Augen fest geschlossen“ [MO, S. 90] hat. Parallelen zum sexuellen Übergriff durch den Grafen werden anhand des passiven Zustands der Protagonistin und das Aufrufen des Kusses ersichtlich. Als die Obristin im Anschluss Vater und Tochter „wie Brautleute“ [MO, S. 91] zum Abendessen führt, spiegelt sich die „unsägliche Lust“ ihres Mannes in der „Lust der himmelfrohen Versöhnung“ [MO, S. 90] wider. So geht die Episode in den Bedeutungskontext des Gedankenstrichs infolge der Ohnmacht ein und bildet zusammen mit der Kriegsszene den Rahmen für die inneren Widersprüche der Marquise: „In der Infrastruktur der Erzählung kommt dieser „Versöhnung“ axiale Bedeutung zu: sie verbindet den unheilschwangeren Beginn mit der Lösung an ihrem Ausgang.“⁴¹²

In der Anfangsszene verhindern die Ohnmacht der Marquise sowie die Erscheinung des Engels die Wahrnehmung von und die Erinnerung an die Vergewaltigung. Diesen Gehalt verdeckt in der Episode der Versöhnung ein bis zum Exzess getriebenes und damit pervertiertes empfindsames Familienbild. Über die Idealisierung des Gefühls erfährt das traumatische Erlebnis Sublimierung, was für den Leser mit dem Wissen um den Vorfall jedoch verstörend anmutet. Indem die Marquise ihre transzendente Illusion auch auf ihre Familie anwendet, wird die wiederhergestellte Idylle als Phantasiekonstrukt ersichtlich. Der Überschwang des Vaters während der Versöhnung löst die von einem Knall aus der Pistole begleitete anfängliche Ablehnung ab. Er „heulte, daß

⁴¹¹ Zur Versöhnungsszene vgl. Vinken/Haverkamp (1994), S. 136-142.

⁴¹² Politzer (1977), S. 115.

die Wände erschallten“ [MO, S. 88]. „Der häufige Tränenfluss in der ›Marquise von O....‹ ist eine Reminiszenz an empfindsame Texte des 18. Jahrhunderts, die einen Kult des Gefühls, einer allzeit evozierbaren Rührung der Protagonisten zelebrieren.“⁴¹³ Kleists Novelle führt das Stilmittel aus der literarischen Empfindsamkeit jedoch an seine Grenzen und betreibt den Rekurs auf das 18. Jahrhundert in ironisierend-grotesker Form. In diesem Licht muss auch die Ohnmacht der Marquise betrachtet werden. Sie bildet als Vehikel und Ausdruck der Zerrüttung ein Indiz für einen überkommenen und seine Wirkung verfehlenden empfindsamen Code, der der Realität der sexuellen Gewalttat auf den kollabierten Leib gegenübersteht. Emotionalisiertes Familienleben lädt dieser Kontext mit Unbehagen auf, trotz der scheinbaren Überwindung der Differenzen. Auch die Protagonistin selbst übersteigt wie schon gesehen das modellhafte Maß des Fühlens. Einen erneuten Anlass der Exaltation bietet die finale Begegnung mit dem Grafen. Er gibt sich als Antwort auf die veröffentlichte Anzeige schließlich im Haus der Eltern unmissverständlich als Täter zu erkennen: „Die Marquise blickte, mit tödtender Wildheit, bald auf den Grafen, bald auf die Mutter ein; ihre Brust flog, ihr Antlitz loderte: eine Furie blickt nicht schrecklicher.“ [MO, S. 96-97] Mit der Unkontrollierbarkeit der Furie versetzt sie die Engelserscheinung zurück auf irdischen Boden, und eine Transformation zum begehrenden Vergewaltiger findet in ihrer Wahrnehmung statt: „[...] auf einen Lasterhaften war ich gefaßt, aber auf keinen – – – Teufel!“ [MO, S. 96] Wie gesehen kann sie bis zu diesem Zeitpunkt den christlichen Mythos der unbefleckten Empfängnis aufrecht erhalten, indem sie die inhärenten Widersprüche akzeptiert. Durch das Geständnis brechen sie jedoch auf.

Das Urteil der Marquise von O.... über die Offenbarung begleitet erneut der Gedankenstrich, hier in dreifacher Ausführung. In der Kriegsszene fungiert er als semantisierbare Markierung und als typographisch gewendeter Ursprung der weiteren Konflikte, während er an dieser Stelle die Retardierung des abschließenden Vergleichs mit dem Teufel sowie die stockende Sprache der Hauptfigur abbildet. In seinem kurzen Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ spricht Kleist daran anschließbar von der „allmählichen Verfertigung des Gedankens aus einem in der Noth hingesezten Anfang“⁴¹⁴, was Gerhard Neumann weiterführt: „Es ist also paradoxerweise Sprachnot, aus der die Sprache geboren wird“⁴¹⁵. Aus der kurzfristigen Sprach-

⁴¹³ Soboczynski (2004), S. 76.

⁴¹⁴ Kleist (2007), S. 29.

⁴¹⁵ Neumann (1994), S. 16.

losigkeit der Marquise resultiert eine Einsicht, die dann, folgt man Kleists Konzept, zu ihrem Bewusstsein gelangt:

Aber weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüth, während die Rede fortschreitet, in der Nothwendigkeit, dem Anfang nun auch – ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntniß, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist.⁴¹⁶

Die dunkle Vorstellung erinnert an die dunklen Ideen bei Schiller,⁴¹⁷ die im Zusammenhang mit dem Unbewussten im ersten Teil dieser Arbeit erläutert wurden. Weiter deutet das genannte eigene Erstaunen auf ein dem unmittelbaren Erkennen entzogenes Wissen hin. Kleist unterstreicht diese Systematik, indem er schließt: „Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.“⁴¹⁸ Auf die Marquise, die versichert, „daß ihr gar nichts fehle, außer jenem sonderbaren und unbegreiflichen Zustand“ [MO, S. 52], ist diese Vorstellung deutlich übertragbar. Ihre Schwangerschaft zeugt von einem irdischen Vater, und die Einsicht darüber gelangt schließlich zur Artikulation und wird zur unvermeidbaren Tatsache, vermag jedoch nicht die Konflikte aufzulösen.

Denn Graf F... begehrt die Marquise nicht auf eine sublimiert-tugendhafte Weise, wie dies etwa bei „Pamela“ am Ende des Romans eintritt, sondern ergreift gerade nicht engelsgleich Besitz von ihrem Körper. Die Akzeptanz dieser nicht in den Liebescode integrierbaren Tat erkaufte er sich am Ende der Novelle, und die Ehe wird auf vertraglicher und vom Gefühl abgekoppelter Basis eingeleitet. Als er bei der Taufe des Kindes „eine Schenkung von 20000 Rubel an den Knaben“ tätigt und ein Testament verfasst „in dem er die Mutter, falls er stürbe, zur Erbin seines ganzen Vermögens einsetzte“ [MO, S. 101], erhält er Zugang zur Familie. Das empfindsame Muster des Gefühlsaustausches gerät erneut an seine Grenzen, wenn der „Heirathskontrakt“, in dem der Graf „auf alle Rechte eines Gemahls Verzicht that“ [MO, S. 99] von seinen Tränen durchnässt bei der Marquise eintrifft. Er zeichnet sich mit dem Inhalt des Schriftstücks nicht als ganzer Mensch im Sinne einer entäußerten Regung und der Transparenz seines Gefühlslebens aus, sondern beschneidet sich in seinen Rechten als Ehemann und knüpft die Gegenliebe an materielle Werte. Im ersten Schritt hat er „[d]urch die Vergewaltigung der ohnmächtigen Marquise“ diese „in die Position der

⁴¹⁶ Kleist (2007), S. 27-28.

⁴¹⁷ Vgl. das Zitat auf S. 71 sowie Anmerkung 210.

⁴¹⁸ Kleist (2007), S. 31.

Unwissenheit gezwungen“⁴¹⁹ und bringt sich dann selbst in eine Lage der forcierten Rechtelosigkeit. Das Prinzip der Liebesheirat hebt er so doppelt und von vornherein aus.

Gekappte und der Intimität entzogene schriftliche Gefühlsströme sowie eine ökonomisch kalkulierte Ehe durchbrechen die Muster, die als Ideale für die hier vorgestellten literarischen Werke aus dem 18. Jahrhundert identifiziert werden konnten. Aufgrund der Unvereinbarkeit von Illusion und Tatsache gerät die pathognomische Expressivität von Kleists Protagonistin zur hysterischen Maßlosigkeit und trifft auf Unverständnis, das bis zur Sprachlosigkeit reicht. Ihr „mütterliches Gefühl“ kann die Obristin zwar nicht ablegen, doch „die Entrüstung siegt[]“ [MO, S. 55] bei der Schwangerschaftsdiagnose. Das Zittern der Marquise, ihr glühendes Gesicht und nicht zuletzt ihre Ohnmacht deutet sie nicht als authentische Merkmale des Unwissens und des damit verbundenen Gefühls der Zerrüttung. Vielmehr schlägt sie die körperlichen Reaktionen der Verheimlichung eines Verhältnisses zu: „Willst du dich mir entdecken, willst du den Vater mir nennen?“ [Ebd.] Mit dem Erscheinen der Zeitungsanzeige sowie der Antwort durch den Grafen, in der er ein Treffen im elterlichen Haus vorschlägt, spitzt sich der Glaube an die Unaufrichtigkeit zu. „O die Schändliche! versetzte der Commendant, und stand auf; o die verschmitzte Heuchlerin! Zehnmahl die Schamlosigkeit einer Hündin, mit zehnfacher List des Fuchses gepaart, reichen noch an die ihrige nicht!“ [MO, S. 74] Schriftliche Zeugnisse gelten in Kleists Novelle als verlässlicher als die Affekte der Marquise, was der Autor in einem Brief an seine Schwester Ulrike vom 5.2.1801 als Fehleinschätzung ausstellt. Dort beschreibt er die Sprache als unzulängliches Instrument der Wahrheit:

Und gern möchte ich Dir Alles mittheilen, wenn es möglich [...] wäre. Aber es ist nicht möglich, u. wenn es auch kein weiteres Hinderniß gäbe, als dieses, daß es uns an einem Mittel zur Mittheilung fehlt. Selbst das einzige, das wir besitzen, die Sprache taugt nicht dazu, sie kann die Seele nicht mahlen u. was sie uns giebt sind nur zerrissene Bruchstücke. Daher habe ich jedesmal eine Empfindung, wie ein Grauen, wenn ich jemandem [...] mein Innerstes aufdecken soll; nicht eben weil es sich vor der Blöße scheut, aber weil ich ihm nicht Alles zeigen kann, nicht kann, u. daher fürchten muß, aus den Bruchstücken falsch verstanden zu werden.⁴²⁰

Daran anschließend kann auch die Marquise auf sprachlichem Weg nur Bruchstücke der inneren Vorgänge und Empfindungen aufdecken, und es besteht die Gefahr eines Missverständnisses aus der nur teilweisen Kommunizierbarkeit. Die Frage, wie sie

⁴¹⁹ Moser (2000), S. 108-109.

⁴²⁰ Kleist (1996), S. 485.

verlässlich die „Seele verrathen“ [MO, S. 77] könne, muss sie der pathognomischen Entäußerung überlassen. Diese beinhaltet jedoch wie gesehen selbst Störungspotenziale, ihre Ohnmacht wird etwa nicht auf ihre transparente Tugendhaftigkeit hin erkannt. Stattdessen verweist sie aus Sicht der Mutter auf einen begehrenden Körper (wenn sie den Ausfall ihrer Tochter mit Entsetzen quittiert), oder lässt den bewusstlosen Leib für Graf F... sexualisiert erscheinen. Mit einem „Plan“ [MO, S. 76], der die „Möglichkeit der Aufklärung“ [MO, S. 77] bieten soll, beabsichtigt die Obristin die Zweifel zu beseitigen. Sie konfrontiert die Marquise mit der Geschichte eines falschen Täters und greift bei deren Reaktion auf die Funktion des Gesichts als Spiegel der Seele zurück:

Gott, mein Vater! rief die Marquise; ich war einst in der Mittagshitze eingeschlummert, und sah ihn von meinem Divan gehen, als ich erwachte! – Und damit legte sie ihre kleinen Hände vor ihr in Schaam erglühendes Gesicht. Bei diesen Worten sank die Mutter auf Knien vor ihr nieder. O meine Tochter! rief sie; o du Vortreffliche! [MO, S. 82]

Erröten und Schamhaftigkeit gelten im empfindsamen Diskurs als verlässliche Zeichen der weiblichen Integrität und bilden einen deutlichen Kontrast z. B. zur „krampfhaft[e]n Beängstigung“ [MO, S. 56] oder der „convulsivischen Bewegung“ [MO, S. 48] der Marquise im Zuge der Entdeckung ihrer Schwangerschaft. Geprägt durch das Vokabular der „Rührung“ [MO, S. 83] und „Zärtlichkeit“ [MO, S. 84], also im Rückgriff auf die literarische Epoche der Empfindsamkeit, wird die zuvor „Nichtswürdige[]“ [MO, S. 64] von ihrer Mutter in einen Status der Sublimation erhoben. Die „Reinere als Engel sind“ [MO, S. 82] kann auf diesem Weg ihre Glaubwürdigkeit durch ihr Unwissen rehabilitieren. Entsprechend tritt der unehelich erworbene körperliche Makel als Beweis in seiner Bedeutung zurück. „Kleists Prüfungsszenarien, deren Radikalität in der europäischen Literatur um 1800 ihresgleichen sucht, stellen den ontologischen Status der Unschuld auf die Probe.“⁴²¹ Tatsächlich erscheint die Kontrastierung von Hündin und Heuchlerin mit dem himmlischen Wesen radikal, und die Prüfung der Marquise stürzt sie in dramatische Gefühlslagen. Wie im Zuge der mit Gewalt und Sexualität aufgeladenen Versöhnungsszene weist die wiedergewonnene Harmonie jedoch Brüche auf. So muss sie die Obristin durch eine „List“ [MO, S. 83] wiederherstellen, die Aussagen und Affekte der Marquise reichen allein nicht aus. Die Widersprüche von Unschuld und Manipulation sowie von empfindsam-sublimierter familiärer Eintracht und Gewalt tragen der Unvereinbarkeit von irdischer Vaterschaft und dem göttlichen Ursprung des Kindes Rechnung, der wie gesehen mit dem

⁴²¹ Moser (2000), S. 92.

Geständnis des Grafen schließlich hinfällig wird. Im Laufe der Erzählung kristallisiert sich ein vom erstrebenswerten Hort der Familie abweichendes Bild des Eltern-Tochter-Verhältnisses heraus, das ungewöhnliche Voraussetzungen aufweist: Die Marquise ist keine junge und noch unschuldige Frau, sondern sie hat bereits eine Ehe hinter sich und begibt sich freiwillig zurück auf das Gut ihrer Familie. Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass Kleist die klassische empfindsame Verhandlung von weiblicher Unschuld untergräbt und dabei nicht bei der Familienkonstellation aufhört: Den Moment der Zusammenführung ermöglicht zwar der psychophysische Ausdruck, die gegenseitige Annäherung der Figuren verläuft jedoch über Täuschung, Gewalt und Geld.

In der „Marquise von O....“ zeichnen sich also die Referenzen auf die in der empfindsamen Literatur verhandelten Familien- und Beziehungsmodelle durch eine widersprüchliche Struktur aus. Sie stellen ihre im 18. Jahrhundert idealisierten Vorbilder auf den Prüfstand. Im Anschluss an diese Geste der Verhandlung weisen auch die Ohnmachten der Protagonistin eine tiefgreifende Spaltung von Bewusstsein und Empfinden auf, die jedoch einer spezifischen Zuordnung bedarf. Die jeweilige Benennung der beiden Ausfälle als Bewusstlosigkeit und Ohnmacht weist bereits durch die ungleiche Wortwahl auf eine unterschiedliche Funktion im Text hin. Der erste Kollaps der Marquise, der den unbemerkten sexuellen Übergriff durch den Grafen ermöglicht und auf dem ihr Unwissen gründet, bildet zugleich den Anlass für einen auch physisch ausagierten, bis zur Selbstentfremdung und an den Rand des Wahnsinns getriebenen Zustand der Verunsicherung. Somit stellen die beiden Zusammenbrüche Ausgangspunkt und Ausdruck eines nicht aufrechtzuerhaltenden Widerspruchs und damit der Krise dar. Sie beinhalten keine Evidenz der Übereinstimmung von tugendhafter Gesinnung und sittlicher Affektivität. Kontrastiv gegenüber steht diesem im empfindsamen Sinne defizitären Motiv der Fiebertraum des Grafen, in dem ihm die Marquise als Schwan erscheint. Ihn habe er in seiner Kindheit „einst mit Koth beworfen, worauf dieser still untergetaucht, und rein aus der Fluth wieder emporgekommen sey“ [MO, S. 37]. Der unbeschmutzt auftauchende Schwan wird dabei „als körperlich-unzerstörbare Ganzheitsvorstellung fixiert“⁴²². Sie gerät jedoch im Empfinden der Marquise und in der Interaktion sowohl mit dem Grafen als auch mit der Familie zum gefährdeten Gut, dem sich nur unter Aufrechterhaltung der Illusion und der schließlich Akzeptanz von Widersprüchlichkeiten angenähert werden kann. Lediglich die Erscheinung des schamerfüllten Gesichts der Betrogenen vermag Ganzheit als

⁴²² Soboczynski (2004), S. 65.

pathognomische Übertragungsbewegung nach außen hin zu gewährleisten, also als anthropologische und zugleich sinnlich erfahrbare Dimension.

Wie die widersprüchliche Selbsterfahrung der Marquise oder das rücksichtslose Begehren des Grafen zeigen, birgt Sinnlichkeit jedoch gerade die Gefahren, die mit dem moralischen Anspruch der Zeit nicht zu vereinbaren sind. Die Frage nach Tugend und Unschuld wird damit nicht als subjektive, sondern ebenso als notwendig öffentliche gestellt und die Grenzen von Individualität als Exemplarität aufgezeigt. Damit schließt sich der Kreis zum Anfang der Novelle und zur Zeitungsanzeige. Die pessimistische, auch ironisch gebrochene und zugleich an die Ideale der Empfindsamkeit anschließende Perspektive Kleists auf Sittlichkeit und menschliches Handeln bildet ein Symptom seiner poetischen Auseinandersetzung mit den philosophischen, literarischen, etc. Traditionen der Aufklärung sowie der Empfindsamkeit. Es wird in diesem Zusammenhang deutlich, warum sich die Betrachtung der Novelle von Cervantes zur Einleitung des Analyseteils dieser Arbeit angeboten hat. Auch er inszeniert ein problematisches Verhältnis von Psyche und Physis im Hinblick auf die öffentliche Meinung. Jedoch stellt er eine Entschärfung des Konflikts durch die faktische Unbedarftheit des Geistes in Aussicht, zumindest solange das unmittelbare familiäre Umfeld den Glauben daran zulässt. Neben dieser hinführenden Rolle und der folgenden Wiederaufnahme durch Kleist wird ferner die Mittelstellung der drei Texte aus dem 18. Jahrhundert deutlich. „Was bleibt, ist der scheinbar unüberwindliche Graben zwischen Ideal und Wirklichkeit, Normativität und Empirie, Moral und Motivation.“⁴²³ Richardson, Lessing und Schiller können in ihren Texten den Abgrund noch überbrücken. Bei Kleist stellt sich dagegen das Unerhörte als grundlegende Problemstellung zwischen dem Einzelnen und den normierten Richtlinien der Moral heraus. Die „Marquise von O....“ bildet eine novellistische Annäherung an die Lebenswelt jenseits einer modellhaften Anleitung. Als unerhört lässt sich dabei außerdem die Ausstellung einer vielleicht besseren illusorischen Welt charakterisieren, in der die Marquise nichts von der Tat des Grafen weiß und sich und ihre Familie als göttliches und harmonisches Kollektiv imaginiert. Ihre Ohnmachten haben dabei eine elementare Rolle inne: An

⁴²³ Deißner (2009), S. 4. Deißner verknüpft die Verhandlung von Sittlichkeit und menschlichem Handeln bei Kleist mit dessen sogenannter „Kant-Krise“, die ihm zufolge nicht allein durch Kant ausgelöst wurde, sondern den Höhepunkt einer kritischen Auseinandersetzung mit dem philosophischen Themenkomplex bildet. Es ist für die hier vorgenommenen Betrachtungen nicht von Bedeutung, ob und in welchem Ausmaß Kant einen prägenden Einfluss auf die in Kleists Werken offengelegten Problemstellungen ausgeübt hat. Vielmehr ist von Bedeutung, dass diese im Fall der Marquise von O.... eng mit dem Motiv der Ohnmacht verbunden sind. Vgl. zu Kleist und Kant auch Mehigan (2000).

ihnen entzündet sich der Konflikt und erhält zugleich durch sie Ausdruck. Am Ende löst er sich für das Publikum, z. B. durch die aufrichtige Liebe oder die Vergebung im Tod, allerdings nicht auf.

Mit dem Rekurs auf das Motiv der Ohnmacht, auf die Tugend, die Familie etc. stellt sich Kleist in seiner Novelle augenfällig den viel verarbeiteten literarischen Themen des vorangegangenen Jahrhunderts. Er weist unter Verwendung von phantastisch-illusorischen Elementen auf deren neue Einordnung voraus, wie er auch auf ihre althergebrachte Geschichte zurückgreift. Die Problematik einer Zuordnung seines Werks zu einer Epoche spiegelt sich in dieser Scharnierstellung wider, die ebenso die tendenzielle Unvereinbarkeit von Ganzheitsvorstellungen mit einer zunehmend modernen Welt veranschaulicht. „Er läßt sich den literarischen Stilrichtungen seiner Zeit nicht ohne Mühe zuordnen und enthüllt in seinem Werk trotz allem die Syndrome seiner Epoche.“⁴²⁴

5. Die Ohnmacht im Drama des 19. Jahrhunderts: poetologische Grenzgänge und die Autonomie des Phantastischen

Auch unter Rückgriff auf die Gattung des Dramas nimmt sich Heinrich von Kleist dem Motiv der weiblichen Ohnmacht an. Er setzt es unter anderem in seinem zuerst in zwei Fragmenten und zwei Ausgaben des „Phöbus“ im Jahr 1807 erschienenen Stück „Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“ ein. In einem Brief an Johann Friedrich Cotta vom 7. Juni des folgenden Jahres schreibt er, das Werk schlage „mehr in die romantische Gattung [...] als die übrigen“⁴²⁵, und stellt es so selbst neben Ohnmachtstexte wie José Zorrillas „Don Juan Tenorio“ von 1844. Auch dieser ist der Romantik zuzuschlagen und wird die Reihe der Analysen in dieser Arbeit abschließen. Definitionen des Begriffs des Romantischen greifen z. B. das historische *setting* auf und betonen, was im Zuge der Abgrenzung der *novel* oder des Romans von der Romanze bei Richardson bereits anklang: das Märchenhafte und Ausschweifende. Bei aller Heterogenität und den Schwierigkeiten, die eine eindeutige Bestimmung und die Formulierung von übergreifenden Charakteristiken bereitet, gibt die Forschung „Elemente der Emotion, des Phantastischen, des Besonderen“⁴²⁶ als konstitutiv für die

⁴²⁴ Hinderer (1981), S. 9.

⁴²⁵ Kleist (2004), S. 303.

⁴²⁶ Schanze (2008), S. 24. Zum Begriff „romantisch“ vgl. ebd., S. 22, sowie zur Heterogenität und Vielschichtigkeit der Epoche und ihrer Implikationen z. B. Strack (1996), S. 203-204. Annäherungen an

literarische Epoche an. Eine intensive Beschäftigung mit Gefühlen konnte bereits allgemein dem späteren 18. Jahrhundert attestiert werden, und auch in Kleists „Käthchen“ bilden sie ein wichtiges Ausdrucksmittel. Weiter kündigt der Untertitel „ein großes historisches Ritterschauspiel“ einen Rekurs auf die heroisch-phantastische Literatur der voraufklärerischen Zeit an:

Unterschiedlichste Elemente der abendländischen Hochkultur werden auf forciert abenteuerliche und überraschend unübliche, eben romantische Weise, mit dem ästhetisch Verpönten, bislang Randständigen, Abergläubischen, Somnambulen und Volkstümlichen vermischt, neusortiert und rekombiniert.⁴²⁷

Der in der Romantik viel praktizierte Rückgriff auf das Mittelalter begünstigt die Überführung in eine Sphäre des Abenteuerlichen und Außergewöhnlichen. Ferner lässt er sich auf die Stimmung der Zukunftsverdrossenheit etwa durch die enttäuschten Erwartungen an die französische Revolution zurückführen. „Kleists Mittelalter ist ein künstliches Szenarium, eine artifizielle Welt jenseits des gewöhnlichen Alltags, unabhängig von ihr und autonom, eine ingeniose Welt“⁴²⁸. Der schöpferische Gestus der Autonomie ist eng mit der romantischen Ästhetik verknüpft und schließt an die Abkehr von einem normativen Literaturverständnis, z. B. im Hinblick auf das Prinzip der Wahrscheinlichkeit, an.

Günter Oesterle wirft in seinem Zitat oben zum „Käthchen von Heilbronn“ den Aspekt der Neusortierung und des Rekombinierens auf und lässt im Hinblick auf den Versuch einer Epochenzuordnung Kleists aufhorchen: Er gilt in der literaturwissenschaftlichen Forschung nach wie vor als nicht eindeutig zu verorten. Ihm wird, da er weder zur Weimarer Klassik oder zum französischen Klassizismus, noch zur Romantik passen will, eine „dritte, eigenwillige Poetik“⁴²⁹ attestiert. Die Analyse der „Marquise von O...“ im vorangegangenen Kapitel hatte außerdem zum Ergebnis, dass ebenso empfindsame Referenzen vorhanden sind, der Autor diese jedoch – wie Oesterle es formuliert – neu sortiert und kritisch wendet. Kleist formuliert seine Erfahrungen mit absolut gesetzten Werten und Kategorien in einem Brief an Wilhelmine von Zenge vom 22.3.1801. Dort trägt er dem Ungenügen einer Zeit Rechnung, „die dem aufgeklärten

den Begriff liefern ferner ausführlich im Rekurs auf das Drama Schulz (2000), auf die Narrativik Neumann (1995).

⁴²⁷ Oesterle (2001), S. 303-304.

⁴²⁸ Ueding (1981), S. 174.

⁴²⁹ Lubkoll/Oesterle/Waldow (2001), S. 11.

Fortschrittsgedanken immernoch vertraut und große Erwartungen mit dem humanen Bildungsanspruch klassischer Prägung verknüpft.“⁴³⁰ So schreibt er:

Mir waren sie so heilig, daß ich diesen beiden Zwecken, Wahrheit zu sammeln, u. Bildung mir zu erwerben, die kostbarsten Opfer brachte [...]. [...] Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. [...] Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr —.“⁴³¹

Ebenfalls am Beispiel der Marquise wurde die Problematik von menschlichem Handeln und seiner Wirkung, von Ideal und Wirklichkeit, thematisiert und daran anschließend kann Kleist eine „Grundhaltung des Subversiven“⁴³² attestiert werden, die sich auch in seinen formulierten Zweifeln und Bedenken widerspiegelt. Elemente verschiedener Strömungen, die sowohl Gemeinsamkeiten aufweisen, als sich auch deutlich voneinander abgrenzen, finden bei ihm Verwendung, und er spielt ihre Kombination zum Teil bis zur Irritation durch. Strenge Regelhaftigkeit und Normativität stellen so gerade keine Schaffenskriterien dar, was etwa die Diskussion über die Aufführbarkeit seiner Stücke veranschaulicht.

Aufgrund ihrer aufwendigen Gestaltung sehen sich die Theater in der Zeit zum Teil gezwungen, die Vorlagen stark abzuwandeln und diese vereinfacht zu inszenieren.⁴³³ Nur unter der Voraussetzung einer drastischen Umarbeitung wird das „Käthchen von Heilbronn“ Kleists erfolgreichstes Bühnenstück. Sein zentrales Thema bildet die Beziehung zwischen der im Titel genannten Protagonistin und dem Grafen vom Strahl. Das dabei Verwendung findende Liebeskonzept entzieht sich erneut der Zuordnung zu einem bekannten Schema oder einem feststehenden Muster. Es weist jedoch bestimmte wiederkehrende Merkmale auf, die sich aus verschiedenen literarischen Quellen speisen. Zugespitzt formuliert geht es darum, dass „zwei für einander bestimmte Liebende durch einen dem Anfang des Stückes vorausgegangenen, gemeinsamen Traum angeregt werden, einander zu finden, und am Ende dann glücklich vereint werden.“⁴³⁴ Zahlreiche Hindernisse erschweren jedoch die Liebeserfüllung, in erster Linie die widersprüchlich agierenden und kommunizierenden Figuren selbst. Sie verfehlen das zeitgenössische Beziehungsmodell: „Die Koinzidenz von Gegenseitigkeit

⁴³⁰ Strack (1996), S. 201.

⁴³¹ Kleist (1996), S. 505-506.

⁴³² Grathoff (2001), S. 30.

⁴³³ Vgl. zur Aufführbarkeit Schanze (2003), S. 290, sowie zu den Inszenierungen von Kleists Stücken Scheufele (1975), S. 18-19.

⁴³⁴ Lü (2000), S. 177-178.

und Gleichzeitigkeit [...] bildet den Kern dieser Idealisierung der Liebe.“⁴³⁵ Letztere stellt Kleist bis zum Schluss als unerfülltes Bemühen sowie als Identitäts- wie Verständigungsproblem aus.

Eine konstitutive Rolle im „Käthchen“ spielt des Weiteren das Traummotiv. Es stellt ein typisches Element der romantischen Literatur dar und bietet Raum, um den poetischen Wahrscheinlichkeitsanspruch bestimmter Epochen zu durchbrechen. Als Gegenpart zur empirisch schlüssigen Welt in der Fiktion treiben traumartige Zustände und Illusionen die Autonomisierung der Ästhetik voran und manifestieren das veränderte Literaturverständnis in der Romantik. In José Zorrillas Versdrama „Don Juan Tenorio“, das 1844 in Madrid uraufgeführt wurde, kommt diese Thematik des Phantastischen ebenfalls zum Tragen und ermöglicht die Rehabilitierung bzw. Rettung eines von jeher verurteilten Verführers. Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern ist für Spanien eine verzögerte Entwicklung des romantischen Theaters zu konstatieren. Dies lässt sich auf die Zensur und die politischen Verhältnisse zurückführen und erklärt die späte Entstehung des Stücks. In dieser Zeit erlangt Zorrilla große Popularität, was manche Literaturwissenschaftler dazu veranlasst hat, ihn mit dem Prädikat des berühmtesten spanischen Dichters auszustatten.⁴³⁶ Die Literatur des Landes weckt das Interesse der Romantiker, und besonders Autoren und Werke aus dem *Siglo de oro*, dem goldenen Zeitalter der frühen Neuzeit, stehen dabei im Fokus. So lassen sich bei den Brüdern Schlegel, Lord Byron, bei Chateaubriand sowie Novalis entsprechende Hinweise finden: „In Spanien glaubten sie die Heimat des romantischen Geistes vorzufinden, von dem nicht nur „Phantasie und Dichtkunst, sondern auch [...] die Sitten und selbst [...] die Verfassung des ganzen Landes“ durchdrungen waren“⁴³⁷. Im Rekurs auf einen spezifisch geprägten Spanienbegriff bestimmen sie Religionsgefühl, Heldenmut, Ehre und Liebe zu wichtigen Elementen ihrer Poesie. Sie nehmen so auf, was auch der traditionsreiche Don-Juan-Stoff zum Gegenstand hat. Diesen macht Zorrilla in seinem „drama religioso-fantástico“ für sich fruchtbar, wie der Titel bereits erkennen lässt. Die klassischen Motive des Verführers, der Frauen entehrt, seine Gegenspieler rücksichtslos bis in den Tod bekämpft und auf den steinernen Gast aus dem Jenseits trifft, sind bei ihm vorhanden. Jedoch nimmt das Stück einen ungewöhnlichen Ausgang ohne göttliche Bestrafung und ewige Verdammnis und enthält einen „tieferen Sinn [...] als Heils-

⁴³⁵ Lü (2000), S. 177.

⁴³⁶ Vgl. Briesemeister (1988), S. 250.

⁴³⁷ Karimi (2007), S. 14. Zitiert aus Schlegels Vorlesungen zur Universalgeschichte, Band 14, 1960, S. 182.

drama.⁴³⁸ Don Juan Tenorio wird durch die Liebe einer Frau gerettet, und seine Seele steigt in den Himmel auf, anstatt in die Hölle hinabzufahren. Antonio Vázquez de Zamoras „No hay deuda que no se pague y convidado de piedra“ von 1722 setzt als Erster einen reumütigen Don Juan in Szene. Entsprechend gilt das Stück als Einflussquelle für Zorrilla. Ferner darf selbstverständlich Tirso de Molinas 1630 erstmals in gedruckter Form erschienener „Burlador de Sevilla y convidado de piedra“ als grundlegende Vorlage nicht unterschlagen werden.

Der romantischen literarischen Mentalität entsprechend folgt José Zorrilla keiner im aristotelischen Sinne klassischen, geschlossenen Form und schränkt die Forderung nach den Einheiten der Zeit und des Ortes stark ein. Die sieben Akte, aufgeteilt in zwei Teile mit einer dazwischenliegenden Lücke von fünf Jahren, spielen in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Sie implizieren damit den Griff ins Historische, der auch für Kleists Käthchen gilt. Typisch romantisch inszeniert Zorrilla außerdem den Konflikt zwischen dem alten und dem jungen Lager und integriert Fantastisches. So beinhalten Szenen „sombras que aparecen, desaparecen y hasta hablan; esqueletos que se mueven; tumbas que se abren y cierran por sí solas; cenas que consisten en carne de serpiente, huesos humanos y fuego“⁴³⁹. Die schauerlichen Elemente vermögen es nicht, den religiösen Impetus des Dramas zu verdecken, der in der abschließenden Erlösung und der Sublimation der Liebe hervortritt. Dieses versöhnliche Ende mag im Hinblick auf die Zuordnung zur Romantik als untypisch anmuten, hält man sich etwa Duque de Rivas' scheiternden Helden in „Don Álvaro o la fuerza del sino“ vor Augen. Mit Blick auf die Feststellungen zu Kleist lässt sich darin allerdings ebenso eine Bestätigung der Regel erkennen: Auch die spanischen Ausprägungen der romantischen Epoche sind schwer auf einen Nenner zu bringen und so als nicht kohärente Erscheinung zu beschreiben.⁴⁴⁰ Unter Zurückweisung eines strengen formellen wie systematischen Epochenbegriffs zeichnet sich „Don Juan Tenorio“ jedoch durchaus als eines der romantischen Stücke aus, die „Gegensätzliches miteinander verbinden und versöhnen, wie es sich etwa in der Gattungsbezeichnung andeutet, die Zorrilla seinem *Don Juan Tenorio* mitgibt, wenn er

⁴³⁸ Briesemeister (1988), S. 252.

⁴³⁹ Gies (1990), S. 2. Deutsch: Schatten, die auftauchen, verschwinden und sogar sprechen; Skelette, die sich bewegen; Gräber, die sich von alleine öffnen und schließen; Abendessen, die aus Schlangenfleisch, menschlichen Knochen und Feuer bestehen. [Übersetzung C.E.]

⁴⁴⁰ Vgl. Wentzlaff-Eggebert (1994), z. B. S. 12: „klare Entwicklungslinien sind nur schwer zu erkennen.“ Rubio-Jimenez spricht von einer „variedad y calidad, que a veces han ocultado la rutina y las generalizaciones abusivas“ (Rubio-Jiménez (1989), S. 6), also einer Vielfalt und Qualität, die die missbräuchlichen Gemeinplätze und Verallgemeinerungen manchmal verdecken. [Übersetzung C.E.]

ihn als religiös-phantastisches Drama klassifiziert.⁴⁴¹ Im Hinblick auf den zunehmend krisenhaften Charakter der Ohnmacht bzw. auf ihre Funktionalisierung, verschiedene Paradoxien offenzulegen, stellt diese These einen interessanten Ausgangspunkt für die Betrachtung des Textes dar. Nach wie vor geht es dabei um den weiblichen ohnmächtigen Kollaps, und nicht der Protagonist fällt ihr zum Opfer, sondern die ihn rettende Frau, Doña Inés.

Zorrilla selbst hat sich mit der hybridischen Benennung seines Stückes sowie bei der Frage nach klassizistischem oder romantischem Stil in eine Zwischenposition begeben. In der Vorrede zu seinem Drama „Cada cual a su razón“ von 1839 macht er dies deutlich: „Los clásicos verán si en esta comedia están tenidas en cuenta las clásicas exigencias. [...] Los señores románticos perdonarán que no haya en ella verdugos, esqueletos, anatemas ni asesinatos.“⁴⁴² Im Zuge der distanzierenden Benennung der beiden Lager als „die Klassiker“ und „die Herren Romantiker“ führt er als Einfluss für sein Werk vielmehr die Dramatiker des *Siglo de oro* an als die Vertreter der französischen, klassisch geprägten Literatur oder die romantischen Autoren liberaler Gesinnung wie Victor Hugo. Dieser steht für das neue Theater und die totale Abwendung von der Klassik: „indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia, ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina, recursos y personajes que en nada recuerdan a Hernani o Lucrecia Borgia.“⁴⁴³ Mit dem Don-Juan-Thema trägt er seinen Vorbildern aus der frühen Neuzeit und seinem durch sie geäußerten nationalen Bewusstsein zweifelsohne auch in „Don Juan Tenorio“ Rechnung. Denn Tirso de Molinas Bearbeitung aus dieser Zeit gilt als diejenige Version, die den Stoff auf breiter Front populär gemacht hat. Trotz des Gestus der Abgrenzung sind romantische Elemente in „Don Juan Tenorio“ nicht zu verleugnen. Über die schauerlichen Gestalten und Ereignisse hinaus halten die beiden Teile des Dramas jeweils die Einheit der Zeit ein, wenn auch nicht das Stück im Ganzen. Wie im Zitat von Christian Wentzlaff-Eggebert oben dargestellt kommt so die versöhnliche und formell gemäßigte Position von Zorrillas Stück zum Tragen.

⁴⁴¹ Wentzlaff-Eggebert (1994), S. 10. Gies sieht in diesem versöhnlichen Gestus und dem christlich-religiösen Impetus das Argument gegen den romantischen Charakter des Stücks (vgl. Gies (1980)), wogegen Wentzlaff-Eggebert es wie gesehen einem versöhnlichen Entwicklungsstrang der Epoche zuordnet.

⁴⁴² Zorrilla (1942), S. 2207. Deutsch: Die Klassiker werden sehen, dass in diesem Stück die Forderungen der Klassik berücksichtigt wurden. [...] Die Herren Romantiker werden verzeihen, dass es in ihm keine Henker, Skelette, Flüche oder Morde gibt. [Übersetzung C.E.]

⁴⁴³ Ebd. Deutsch: darüber empört, abscheuliche Fehlgeburten des eleganten französischen Hofes in unser Theater einfallen zu sehen, hat der Autor bei Calderón, bei Lope und bei Tirso de Molina Quellen und Figuren gefunden, die in keinsten Weise an Hernani oder Lucrecia Borgia erinnern. [Übersetzung C.E.]

Vielleicht lässt sich die Beliebtheit des Werks auf diesen gemäßigten Charakter zurückführen, denn ohne Zweifel zählt es zu den erfolgreichsten romantischen Stücken in Spanien. Bis heute führt man es dort insbesondere zu Allerheiligen auf, dem Fest zum Gedenken an die Verstorbenen und deren Seelen. Als besonders ansprechend gelten die

schwungvolle, von Liebe, Eleganz und Gewalt bestimmte Handlung, die überaus reine Gestalt der Doña Inés, die prometheushafte Auflehnung Don Juans, seine Fähigkeit einer Wiedergeburt mit all der darin enthaltenen moralischen Symbolik und schließlich der glückliche Ausgang mit dem Sieg des Guten.⁴⁴⁴

Auf die Reinheit von Inés wird im Zuge der ausführlichen Analyse noch zurückzukommen sein. Die Frage danach steht in enger Verbindung mit ihrer Ohnmacht. Zuvor gilt es jedoch Kleists Kätchen und besonders ihre ohnmächtigen Ausfälle in Augenschein zu nehmen.

5.1. Konfigurationen des Geheimnisvollen in Heinrich von Kleists „Das Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“

Als zentrales Thema von Kleists großem Ritterschauspiel „Das Kätchen von Heilbronn oder die Feuerprobe“ wurde einleitend die Liebesbeziehung der namensgebenden Protagonistin mit Graf Wetter vom Strahl identifiziert. Die Erfüllung der romantischen Vorsehung stellt sich jedoch als problematisch heraus, da die Figuren unberechenbar und ambivalent handeln. Sie halten zwar an bestimmten Rollenmodellen und -erwartungen fest, verkehren diese jedoch zugleich. Am Ideal der tugendhaften Frau und der gleichzeitigen Wahrnehmung Kätchens als begehrenswertes und begehrendes Wesen wird dies ersichtlich. Das zwiespältige Verhalten bricht an einer Illusion auf, die der Protagonistin ihre Bestimmung für den Grafen offenlegt. Kätchens Ohnmachten bilden die daraus zutage tretenden Konflikte an ihrem sichtbaren Höhepunkt ab und ermöglichen die Aufrechterhaltung ihrer traumbasierten Zukunftserwartungen. Vergleichbar mit dem Festhalten an der Vorstellung der harmonischen Familie bei der „Marquise von O...“ können die offensichtlichen Unvereinbarkeiten so kurzfristig verschleiert werden. Ein Symptom für die Verknennung des Widersprüchlichen bildet die Suche nach verborgenen und geheimnisvollen Ursachen. In diesem Zuge zeichnen sich Konzepte von Weiblichkeit, Liebe und Vaterschaft ab, denen die Analyse im ersten Schritt folgen wird. Im zweiten Schritt wird an den ohnmächtigen Zusammenbrüchen

⁴⁴⁴ Díez Taboada (1985), S. 419.

der Protagonistin zu zeigen sein, wie die beteiligten Figuren ihren Idealen selbst nicht gerecht werden, diese jedoch bis zur Irritation verfolgen.

Gleich zu Beginn verortet Kleist sein Stück durch die anstehende Verhandlung einer Klage vor einem heimlichen Femegericht in einer mittelalterlichen Szenerie. Die Richter beabsichtigen in einer unterirdischen Höhle in ihrer Funktion als „Schergen Gottes, Vorläufer der geflügelten Heere“, „den Frevel auf[zu]suchen, da, wo er, in der Höhle der Brust, gleich einem Molche verkrochen, vom Arm weltlicher Gerechtigkeit nicht aufgefunden werden kann“⁴⁴⁵. Die einführende Erklärung des Vorsitzenden legt offen, was bei den Vorwürfen von Theobald, Kätchens Vater, gegenüber dem Grafen vom Strahl noch verdeckt bleibt. Das Mädchen hat ihr Elternhaus verlassen, damit ihre Verpflichtungen als Tochter vernachlässigt sowie den Ruf ihrer Familie geschädigt. Ihr sittliches Wesen wurde laut Theobald in sein Gegenteil verkehrt, da sie „Pflicht, Gewohnheit und Natur“ [KH, S. 19] missachtet hat. „[G]leich einer Metze“ [ebd.] oder einer „leichtfert’ge[n] Dirne“ [KH, S. 37] weicht sie dem Grafen „wie ein Hund“ [KH, S. 19] nicht mehr von der Seite. Ihm lastet Theobald ihr rätselhaftes Verhalten an und zieht dabei Erklärungen aus dem Bereich des Aberglaubens und der Magie heran: „ich klage ihn schändlicher Zauberei, aller Künste der schwarzen Nacht und der Verbrüderung mit dem Satan an!“ [KH, S. 12] Den Vorgang der Einflussnahme beschreibt er als eine sich schleichend ausbreitende Krankheit, die in der Lage ist, moralisch einwandfreie Eigenschaften zu zerstören:

[R]innt, ihr Säfte der Hölle, tröpfelnd aus Stämmen und Stielen gezogen, fällt, wie ein Katarakt, ins Land, daß der erstickende Pestqualm zu den Wolken empordampft; fließt und ergießt euch durch alle Röhren des Lebens, und schwemmt, in allgemeiner Sündfluth, Unschuld und Tugend hinweg! [KH, S. 24]

Über die Adern und Venen verläuft der „Zauber[]“ [KH, S. 23] wie eine Augenkrankheit oder der Pestvirus. Er affiziert dabei nicht nur die organische Seite des Menschen, sondern zugleich seine seelischen Bereiche, die ein unschuldiges und tugendhaftes Sein mitkonstituieren. Theobald gibt an, dass Kätchen zuvor einem im Sinne Schillers anmutigen Wesen entsprach, das auch einen positiven Einfluss auf Andere ausübte: „wer sie nur einmal, gesehen und einen Gruß im Vorübergehen von ihr empfangen hatte, schloß sie acht folgende Tage lang, als ob sie ihn gebessert hätte, in sein Gebet ein.“ [KH, S. 14]. Mit der Szenerie des Unterirdischen, der Höhle, des

⁴⁴⁵ Kleist (2004), S. 11. Im Folgenden zitiert mit „KH“ und Seitenzahl.

aufzufindenden Molchs und der verummten, „geheimnißvollen Herren“ [KH, S. 14], steht die Beschreibung des erhabenen und unantastbaren Mädchens in einem deutlichen Kontrast. Der Rekurs auf das Versteckte oder auf die romantische Metaphorik des nicht bewusst zutage Tretenden bildet das Geheimnis ab, das das Gericht in Käthchens Innerem vermutet. Im Dunklen gelegen, soll es wie der Tagungsort „von einer Lampe erleuchtet“ [KH, S. 11] werden und sich den anwesenden Männern erschließen. Jedoch erweisen sich die Aufdeckungsversuche als unzulänglich, „kein Mensch vermag das Geheimniß, das in ihr waltet, ihr zu entlocken“ [KH, S. 18]. Letztlich weisen die Richter den „gemeinen Zauber der Natur“ [KH, S. 45] als Grund für ihr ungewöhnliches Verhalten aus.

Damit identifiziert Kleists Text seine Figuren bereits im ersten Akt als unfähig, die Ursachen für ihre Konflikte zu benennen und diese aufzudecken. Entsprechend ziehen sich Verkenennung und Handlungsunfähigkeit durch das gesamte Stück. Wie das Feme-gericht sein Ziel verfehlt, verläuft auch die Interaktion der Figuren ambivalent und prekär, und die scheinbar unlösbaren Geheimnisse und Kontroversen stellen sich als Kommunikations- und Identitätsproblem heraus. Deutlich wird dieser Zusammenhang etwa am Bild, das der Graf von Käthchen entwirft. Moralische Überhöhung und unsittliche Sexualisierung treffen dort zusammen und untergraben empfindsame Ideale, wie z. B. die tugendhafte Anmut bei Schiller. So eröffnet Wetter vom Strahl den zweiten Akt, „wie ein Schäfer liegend[d] und klagen[d]“ [KH, S. 50] im Kontext von Sittlichkeit und unschuldiger Schwärmerei. Er stellt fest, dass das Mädchen „von jeder frommen Tugend strahlend[], makellos[] an Leib und Seele, mit jedem Liebreiz geschmückt[]“ [KH, S. 52] sei. Dieser Liebreiz ist für ihn jedoch nicht nur mit ihrer Frömmigkeit verbunden, sondern löst sexuelle Phantasien bei ihm aus: „Käthchen, Käthchen, Käthchen! Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Ölen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird!“ [KH, S. 51] Der Einblick in die Seele des Mädchens, ihre leib-seelische Ganzheit und Grazie weisen unübersehbare erotische Züge auf. Damit kann die These relativiert werden, „Käthchen [sei] zu einem tendenziell asexuellen Wesen gemacht“⁴⁴⁶, denn der Text inszeniert von der ersten Szene an ihr (vermutetes) sexuelles Begehren sowie einen entsprechenden Effekt auf den Grafen.

⁴⁴⁶ Fronz (2000), S. 290.

Die erotische Anziehung, die vom Strahl empfindet, verlegt er wie gesehen in ein orientalisches *setting* und ruft damit, wie das Stück selbst, eine märchenhafte sowie zeitlich und räumlich entlegene Szenerie auf. Der These der Erotisierung Käthchens kommt diese Verortung entgegen, da die Schönheit „im orientalischen Märchen [...] das auslösende Handlungsmoment“⁴⁴⁷ bildet. Nicht die transparente Tugendhaftigkeit der Protagonistin zieht an dieser Stelle das Interesse des Grafen auf sich, sondern ihre begehrenswerte Körperlichkeit. Seine Liebe entspricht unter diesem Gesichtspunkt nicht den moralischen Richtlinien der Empfindsamkeit. Den Beginn seines Monologs konterkariert er auf diese Weise, werden doch in der Schäferdichtung „die Freiheit, Sorg- und Mühelosigkeit des Schäferdaseins und die moralische Vorbildlichkeit der Hirten gepriesen.“⁴⁴⁸ Letztere bewegen sich in einer idealen und ethisch einwandfreien Welt, einem Arkadien, das vor allem ab dem 17. Jahrhundert die „Rückkehr zur idealen Vorzeit“⁴⁴⁹ verkörpert. Gesellschaftliche Zwänge gelangen nicht in diese schäferliche Idylle: „Die ihr fremden moralischen Lebensnormen der höfischen oder städtischen Gesellschaft gehören einem Außenraum an, der ihre stets vorausgesetzte Absolutheit nicht zu relativieren vermag.“⁴⁵⁰ Auch diesen literarischen Charakterzug konterkariert Wetter vom Strahl. Unter Berufung auf seine Ahnen und seine Familientradition bezieht er durchaus gesellschaftliche Realitäten in seinen Vortrag ein, als er eine Verbindung mit der bürgerlichen Protagonistin als unmöglich zurückweist: „Nein, nein, nein! Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehrt ich sie nicht; eurem stolzen Reigen will ich mich anschließen“ [KH, S. 51]. Sein unverhohlenes Zugeständnis an ständische Verpflichtungen bei der Frage nach der Heirat widerspricht der schwärmerischen Liebe.

Ein weiteres Beispiel veranschaulicht die verwischten Grenzen von unschuldiger Reinheit und Sexualisierung. Im Zuge des Verfahrens um Käthchens Fall schlüpft Wetter vom Strahl in eine neue Rolle und wird vom Angeklagten zum Verhörenden: „Du lügst mir, Jungfrau? Willst mein Wissen täuschen? / Mir, der doch das Gefühl dir ganz verstrickt; / Mir, dessen Blick du da liegst, wie die Rose, / Die den jungen Kelch dem Licht erschloß?“ [KH, S. 32] Sein Blick fungiert als Instrument der Erkenntnis und Kontrolle,⁴⁵¹ und er positioniert sich als Macht ausübende sowie Besitz ergreifende Instanz, wie dies bereits bei Richardsons „Pamela“ zu beobachten war. Mit der

⁴⁴⁷ Fink (2000), S. 15.

⁴⁴⁸ Lohmeier (1977), S. 133.

⁴⁴⁹ Mähl (1965), S. 139.

⁴⁵⁰ Lohmeier (1977), S. 132.

⁴⁵¹ Vgl. zum Blick Bronfen (2004), S. 150, Knauer (2000), S. 139, sowie S. 105-106 dieser Arbeit.

geöffneten Rose erfährt diese Hierarchisierung einen sexuellen Anstrich, der jedoch einen ambivalenten Charakter aufweist. In ihrer heidnisch-körperlichen Wendung, insbesondere mit ihrer Erschließung, wie es hier beim Grafen heißt, verbunden, steht die Rose für weibliche Sexualität und das Begehren des Mädchens. Als christliches Symbol verweist es ferner auf die einer triebhaften Erotik enthobene und sublimierte Liebe.⁴⁵² Gerade unter dem Eindruck des Monologs des Grafen beginnen die Kontexte zwischen Göttlichkeit und dem Abgrund des Sexuellen zu changieren. An einer späteren Äußerung von ihm wird dies weiter ersichtlich: „da liegt sie mir, wie ich erwache, gleich einer Rose, entschlummert zu Füßen; als ob sie vom Himmel herabgeschnitten wäre!“ [KH, S. 20-21] Der Text trennt also Schönheit und Tugend stellenweise voneinander ab, wo der Graf die Erscheinung Käthchens mit einer erotischen Konnotation versieht. Die Modelle der Anmut und der schönen Seele, mit denen Schiller die beiden Komponenten verbindet, hebt er damit aus.

In seiner als Dialog aufgebauten Schrift „Über das Marionettentheater“ von 1810 schildert Kleist daran anschlussfähig „welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet.“⁴⁵³ Als Ideal entwirft er die unbewusste Bewegung, die ihre paradigmatische und vollendete Form in einer Marionette findet. Der Puppenspieler kann, indem er durch einen Faden mit ihr und mit ihrem Schwerpunkt verbunden ist, für „Ebenmaaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit“ [MT, S. 322] sorgen, wenn die Gliedmaßen ohne eigenen oder bewussten Antrieb den Vorgaben des bewegten Zentrums folgen. Sobald dieses jedoch verschoben wird und die einzelnen Teile nicht mehr einer von ihnen unbeeinflussten Kraft unterliegen, erscheinen ihre Bewegungen künstlich und „geziert“: „Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung.“ [MT, S. 322] Als Beispiel führt Kleist die Geschichte eines jungen Mannes an, der versucht, eine durch den Ich-Erzähler als graziös ausgewiesene Körperhaltung nachzustellen und dabei „seine Unschuld verloren“ [MT, S. 325] habe. Im Zuge der „ersten Spuren der Eitelkeit“ [MT, S. 326] betrachtet er sich wiederholt im Spiegel und verliert immer mehr seinen anmutigen Reiz. Die Konstellation von Person und Spiegelbild lässt sich mit dem Konzept des ganzen Menschen verbinden, der ja bereits in der Aussage Wetter vom Strahls anklingt, Käthchen sei „makellos[] an Leib und Seele“ [KH, S. 52].

⁴⁵² Vgl. zur Rose als kulturelles und literarisches Symbol Nicklas (2008).

⁴⁵³ Kleist (1997), S. 325. Im Folgenden zitiert mit „MT“ und Seitenzahl.

[I]n der spiegelbildlichen „Verdoppelung“ der eigenen Gestalt [findet] seine innere Entzweiung selbst ihr Bild, die Heraustreten aus harmonischem Einssein mit sich, aus der Spontaneität der Bewegung durch Selbstbeobachtung, Selbstbespiegelung, Selbstreflexion ist [...].⁴⁵⁴

Grazie als unbewusste und unwillkürliche Handlung stellt sich damit als Merkmal der ebenso unverstellten psychophysischen Übereinstimmung dar. Sie erhält mit dem Aufrufen des Unschuldverlustes sowie des Makels der Eitelkeit auch moralische Dimensionen. „Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt.“ [MT, S. 330] Für den Menschen der zeitgenössischen Gesellschaft führt jedoch kein Weg zurück zu einem Status der Unschuld, „das Paradies ist verriegelt“ [MT, S. 322]. Nur eine die menschliche Existenz und Vernunft übersteigende Instanz kann wieder dorthin zurückkehren:

[S]o findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott. [MT, S. 330-331]

Die Schamesröte der Marquise beschreibt im Hinblick auf die Komponente des Unbewussten das ideale Szenario, und der Autor macht sie in seiner Novelle ästhetisch fruchtbar. In dieser Szene (einer Ausnahme!) herrscht die Gewissheit der umfassenden Unschuld, deren Vermittlung jedoch bei Kleist grundsätzlich an ihre Grenzen stoßen kann. Damit wendet er sich von einer optimistischen Anthropologie und einem ebenso optimistischen Menschenbild, z. B. idealisierend-empfindsamer Prägung, ab, was sich im Bild des verschlossenen Paradieses widerspiegelt. Schiller stellt die Anmut zwar durch die Intrige in „Kabale und Liebe“ in Frage, am Ende erhält diese jedoch Bestätigung durch den evidenten Beweis im Tod der Protagonistin Luise. Im Anschluss an das Konzept im „Marionettentheater“ weist sich das Käthchen von Heilbronn bei ihrer ersten Begegnung mit dem Grafen als gänzlich unbewusst Handelnde aus.⁴⁵⁵ Ihr Vater schildert dem Gericht dessen Besuch in seiner Werkstatt:

⁴⁵⁴ Fronz (2000), S. 342.

⁴⁵⁵ Vgl. zu Käthchen und zur Grazie auch Ueding (1981), S. 181: „Käthchens Bild erscheint als die exemplarische Verkörperung der natürlichen Grazie des Menschen vor dem Sündenfall der Reflexion, im Stande paradiesischer Unschuld und Lieblichkeit.“ Dagegen argumentiert Oesterle (2001), S. 326: „Käthchen verkörpert keineswegs, wie so oft in der Forschung behauptet wurde, eine reflexionslose Grazie; sie ist viel eher als „schöne Seele“ entworfen, die, wie Wieland an antiken Beispielen erläutert, auf heroisch anmutende Weise in der Lage ist, Demütigungen zu entschuldigen.“ Der Unterschied liegt in der Willkürlichkeit des affektiven Ausdrucks der schönen Seele, der unter Anleitung des moralischen

Der Graf steht auf; er schaut das Mädchen, das ihm bis an die Brusthöhle ragt, vom Wirbel zur Sohle, gedankenvoll an, und beugt sich, und küßt ihr die Stirn und spricht: der Herr segne dich, und behüte dich, und schenke dir seinen Frieden, Amen! Und da wir an das Fenster treten: schmeißt sich das Mädchen, in dem Augenblick, da er den Streithengst besteigt, dreißig Fuß hoch, mit aufgehobenen Händen, auf das Pflaster der Straße nieder: gleich einer Verlorenen, die ihrer fünf Sinne beraubt ist!“ [KH, S. 17-18]

Den Vergleich mit einer Marionette eröffnet Theobald über die ausgeschalteten Sinne des Mädchens und ihr fehlendes Bewusstsein einer Gefahr beim Sturz aus dem Fenster. Den intuitiven Auslöser für ihre Tat, so wird im Laufe des Dramas deutlich, bilden zwei Ereignisse. So hat Käthchen eine Erscheinung in der Silvesternacht, in der ein Engel Wetter vom Strahl in traumhafter Atmosphäre in ihr Zimmer führt und verkündet, beide seien füreinander bestimmt. Ihre Epiphanie überführt das folgende Geschehen für Käthchen auf eine transzendente Ebene, der sie sich im Moment der Begegnung mit dem Grafen bewusst wird: „Ein Cherubim, mein hoher Herr, war bei dir, / Mit Flügeln, weiß wie Schnee, auf beiden Schultern, / Und Licht – oh Herr! das funkelte! das glänzte! – / Der führt‘, an seiner Hand, dich zu mir ein.“ [KH, S. 157] Die hartnäckige Anhänglichkeit des Mädchens interpretieren der Graf als auch Theobald jedoch wie gesehen als unsittliches Verlangen, und Letzterer verbindet vielmehr ihr früheres Leben in seinem Haus mit einer überirdischen Unschuld: „Ein Wesen von zarterer, frommerer und lieberer Art müßt ihr euch nicht denken, und kämt ihr, auf Flügeln der Einbildung, zu den lieben, kleinen Engeln, die, mit hellen Augen, aus den Wolken, unter Gottes Händen und Füßen hervorgucken.“ [KH, S. 14] Allerdings führt er selbst eine sexuelle Konnotation ein, indem er die Folgen von Käthchens Sturz beschreibt: Sie „bricht sich beide Lenden“, „beide zarten Lendchen, dicht über des Knierunds elfenbeinernem Bau“ [KH, S. 18]. Die Bedeutungen des Begriffs der Lende konkurrieren hier. Mit dem erwähnten Knie deutet die Beschreibung auf zwei gebrochene Beine hin, zuerst dekodiert der Rezipient das Wort jedoch als den Bereich der Hüfte, der eng mit dem Sexualakt verbunden ist. Auch Theobald versetzt also die engelsgleiche Erscheinung der Protagonistin und ihr tugendhaftes Wesen in einen sexuellen Kontext. Diese Perspektive veranschaulicht er mit der Beschreibung seiner Tochter im Zuge der Femeverhandlung: „als ob der Himmel von Schwaben sie erzeugt, und von seinem Kuß geschwängert, die Stadt, die unter ihm liegt, sie gebohren hätte“ [KH, S. 14]. Käthchens Geburt liegt hier ein kreatürlicher Akt zugrunde, den der Kuss, die Schwangerschaft sowie die Beteiligung der irdischen Sphäre der Stadt widerspiegeln. Indem Theobald

Empfindens erfolgt. Damit würde Käthchen infolge ihres Traums bewusst handeln, was einem weiblichen Ideal in der Zeit entgegenkäme.

diese Aspekte in sein Bild von ihr einfließen lässt, verkehrt er die Vorstellungen von moralischer Weiblichkeit und führt eine pervertierte Auffassung von Vaterschaft ein. Er klammert jedoch seine Wahrnehmung aus und rückt Käthchens Sprung ins Unerklärliche, indem er ihn als unbewusst und geheimnisvoll interpretiert. Vor diesem Hintergrund muss auch die Tat des Mädchens betrachtet werden. Für sie verspricht die Engelserscheinung eine Rückführung in moralisch idealisierte Verhältnisse z. B. der sublimierten Liebe, der sie wie ferngesteuert folgt. Ihr Traum eröffnet so im ersten Schritt einen Ausweg aus der Erotisierung durch ihren Vater.⁴⁵⁶ Die Resistenz des Grafen verzögert jedoch die Erfüllung.

5.2. Identität, Ohnmacht und Zerrüttung im Zeichen der Engelserscheinung

Analog zur Umdeutung der unschuldigen Transparenz ihres Wesens versieht auch Theobald Käthchens ohnmächtigen Zusammenbruch mit einer Fehlinterpretation. Dieser wird zum Anlass für Gewalt, eine Facette, die einem idealen romantischen Schema der Liebesbestimmung und -erfüllung widerspricht. Während des Verhörs in der Höhle berichtet die Protagonistin von einer Begegnung mit Graf Wetter vom Strahl, nachdem sie ihm auf sein Gut gefolgt ist:

Käthchen: Du stießest mich mit Füßen von dir.

Der Graf vom Strahl: Mit Füßen? Nein! Das thu' ich keinem Hund. / Warum? Weshalb? Was hatt'st Du mir gethan?

Käthchen: Weil ich dem Vater, der voll Huld und Güte, / Gekommen war, mit Pferden, mich zu holen, / Den Rücken, voller Schrecken, wendete, / Und mit der Bitte, mich vor ihm zu schützen, / Im Staub vor dir bewusstlos nieder sank.

Der Graf vom Strahl: Da hätt' ich dich mit Füßen weggestoßen?

Käthchen: Ja, mein verehrter Herr.

[...]

Als du die Peitsche, flammenden Gesichts, / Herab vom Riegel nahmst, ging ich hinaus, / Vor das bemoos'te Thor, und lagerte / Mich draußen, am zerfallnen Mauernring / Wo in süßduftenden Hollunderbüschen / Ein Zeisig zwitschernd sich das Nest gebaut.“ [KH, S. 42-43]

Käthchens Bitte um Schutz und die Betonung des Schreckens als Grund für ihren Ausfall lösen im Grafen eine Reaktion aus, mit der er seiner Rolle als ehrenvoller Ritter nicht gerecht wird: Er attackiert die sich ihm buchstäblich unterwerfende Protagonistin – sie stürzt sich vor ihm in den Staub – mit Fußtritten. Es ist bemerkenswert, dass er im Zuge der Schilderung der Vorgänge in der Höhle die Situation durchaus richtig deutet:

⁴⁵⁶ Dementsprechend argumentiert Christina Strauch, dass Käthchen sich selbst den Lendenbruch zuführt: „Ausgerechnet den Lenden, also dem Ort des Sexualaktes, wo Kinder gezeugt und geboren werden, bringt Käthchen die Wunde bei. Fenstersturz und Bruch der Hüfte werden so zu einem symbolischen Akt der Lossagung von der Sexualität.“ Vgl. Strauch (2005), S. 103.

„So wie [Theobald] in die Thür tritt, und die Arme mit thränenvollen Augen öffnet, sie zu empfangen, stürzt mir das Mädchen leichenbleich zu Füßen, alle Heiligen anrufend, daß ich sie vor ihm schütze.“ [KH, S. 23]⁴⁵⁷ Der Kontrast von Devotion und Aggression steigert sich weiter zu einem bizarren Spiel der Wahrnehmungen, wie die Nach-erzählung verdeutlicht. Als disziplinarische Maßnahme greift der Graf zur Peitsche und unternimmt den Versuch, die rechtmäßige Ordnung zu rehabilitieren, als Kätchen Hilfe vor ihrem Vormund verlangt. Es wird in diesem Zug deutlich, dass Wetter vom Strahl davon ausgeht, sie handele vorsätzlich und „meint, / Gott werd es ihrem jungen Blut vergeben“ [KH, S. 37]. An späterer Stelle inszeniert der Text die Peitschenszene, die die Figuren zu Beginn des Stücks rekapitulieren, und veranschaulicht Wetter vom Strahls Absicht vor den Augen des Publikums: „Die Peitsche her! An welchem Nagel hängt sie? / Ich will doch sehn, ob ich, vor losen Mädchen, / In meinem Haus nicht Ruh mir kann verschaffen. (er nimmt die Peitsche von der Wand).“ [KH, S. 113] Nachdem Kätchen ihn über einen geplanten Angriff auf seine Burg informiert hat, scheint seine Intention jedoch verflogen: „Graf vom Strahl (erblickt die Peitsche): / Was macht die Peitsche hier? / Gottschalk: / Ihr selbst ja nahmt sie –!“ [KH, S. 120] Die abrupte Verknennung seiner eigenen Tat identifiziert ihn als schizophrene Persönlichkeit. Damit konterkariert Kleist das Modell eines gefestigten empfindsamen Wesens, das sich durch eine affektive und charakterliche Durchgängigkeit von seinem Inneren über die körperliche Oberfläche auszeichnet. In dieses Bild der Spaltung des Grafen geht auch seine Ignoranz der Engelserscheinung ein. Im Krankheitsdelirium in der Silvesternacht erkennt er Kätchen als die „Braut, die mir der Himmel bestimmt hat“ [KH, S. 83], in der Höhle ist diese Einsicht jedoch verflogen: „nicht im Traum gedacht ich des Mädchens mehr, das in Heilbronn aus dem Fenster gestürzt war“ [KH, S. 20]. Das Geheimnis ihres Verhaltens ist ihm damit zwar durch die Erwähnung des Traums bereits zugänglich, im Verhör kann er auf dieses Wissen jedoch nicht zurückgreifen: „Willst den geheimsten der Gedanken mir, / Katharina, der dir irgend, fass mich wohl, / Im Winkel wo des Herzens schlummert, geben?“ [KH, S. 31-32]. Auch die erotische Anziehungskraft, die Kätchen auf ihn ausübt, sowie seine Heiratsabsichten, die hier an

⁴⁵⁷ Zimmermann (2001) deutet Kätchens Ohnmachten im wörtlichen Sinn als Machtlosigkeit, mit der sie schließlich Macht über den Grafen gewinnen und die Hochzeit erwirken kann. Vgl. ebd., S. 206. Wie zu sehen sein wird, greift diese Interpretation jedoch zu kurz, da die schließliche Heirat ein fragwürdiges Ende des Stückes darstellt.

der Bezeichnung der Braut deutlich werden, wechseln sich wie gesehen mit Abwehr und Gewalt ab.⁴⁵⁸

Käthchen kann ihren schlafwandlerischen Zustand allein mithilfe ihrer Ohnmacht aufrechterhalten. Die Engelserscheinung verspricht eine sublimierte und damit modellhafte Liebesbeziehung, allerdings hat sie dafür einem schizophrenen Auserwählten zu folgen, der entgegen ihrer Vision handelt. Dem Bewusstsein einer unerfüllten Utopie entgeht sie, indem sie zuerst ohnmächtig zusammenbricht. Im Dienst ihrer transzendenten Bestimmung übersteigt eine Trennung von Wetter vom Strahl ihre „Fähigkeit zur Imagination“⁴⁵⁹. Nach ihrem Erwachen ignoriert sie wie in Trance die ihr widerfahrene Gewalt, verlässt das Haus des Grafen und legt sich unter einen Holunderbusch. Positive Eindrücke wie der Duft der Pflanze und das Gezwitscher eines Vogels bleiben ihr bis zum Verhör in Erinnerung und nehmen in Verbindung mit dem Nestbau lyrisch-romantische Züge von glücklicher Liebe und Zweisamkeit an. Als späterer Ort der intimen Begegnung Käthchens mit Wetter vom Strahl, wo dieser „seine beiden Arme sanft um ihren Leib“ [KH, S. 149] legt und eine viel bemerkte magnetische Verbindung mit ihr eingeht,⁴⁶⁰ weist der Strauch auf eine problematische Erfüllung der Vorsehung voraus. Bewusste Erkenntnis erlangt Kleists Protagonistin davon an dieser Stelle jedoch nicht. Sie erhält ihren Zustand aufrecht und folgt einem unbewussten Antrieb, der z. B. in der Höhle nicht zutage tritt: „Und läg‘ ich so, wie ich vor dir jetzt liege, / Vor meinem eigenen Bewusstsein da: / [...] So spräche jeglicher Gedanke noch, / Auf das, was du gefragt: ich weiß es nicht.“ [KH, S. 32]

Käthchens Ohnmachtsanfall legt auch Theobalds Idealvorstellung von einer Tochter sowie von Weiblichkeit offen, die im Zuge seiner Beschreibung ihres Wesens vor der Begegnung mit dem Grafen bereits angeklungen sind: Das engelsgleiche, fromme Mädchen soll dem Willen des Vaters gehorchen und den von ihm ausgewählten Bräutigam, den Landmann Gottfried Friedeborn, akzeptieren. Er selbst untergräbt seine Utopien jedoch mit Käthchens Lustbesetzung. Von seiner Reaktion auf die gewaltvolle Szene unmittelbar vor ihrem Kollaps erfährt das Femegericht durch Wetter vom Strahl. Sie gründet auf der Annahme, es seien dämonische Kräfte am Werk, die ihm seine Tochter abspenstig machen:

⁴⁵⁸ Wie im oben zitierten Schäfer-Monolog gesehen, lehnt er auf der anderen Seite eine Heirat ab: „Nein, nein, nein! Zum Weibe, wenn ich sie gleich liebe, begehre ich sie nicht; eurem stolzen Reigen will ich mich anschließen“ [KH, S. 51]. Vgl. das Zitat auf S. 194.

⁴⁵⁹ Berger (2002), S. 177.

⁴⁶⁰ Vgl. z. B. Strauch (2005), S. 87-88.

Gleich einer Salzsäule steht er, bei diesem Anblick da; und ehe ich mich noch gefaßt habe, spricht er schon, das entsetzensvolle Antlitz auf mich gerichtet: das ist der leibhaftige Satan! und schmeißt mir den Hut, den er in der Hand hält, in's Gesicht, als wollt' er ein Gräuelbild verschwinden machen, und läuft, als setze die ganze Hölle ihm nach, nach Heilbronn zurück. [KH, S. 23]

Sein Erstarren knüpft mit der Beschreibung der Salzsäule deutlich an die Genesis-Episode des Untergangs von Sodom und Gomorrha an. Was Theobald sowie Lots Frau vorfinden, sind Zerstörung und Trümmer. Im ersten Fall handelt es sich um die empfundene zerstörte bürgerliche Ordnung der Kleinfamilie und des damit verbundenen Werts des Gehorsams. Wo Theobald zuvor nur ahnt, dass Käthchen dem Grafen bedingungslos folgt, sieht er sich nun durch den Anblick ihres ohnmächtigen Zusammenbruchs bestätigt. Mit seinem Verfehlen der Vaterrolle konterkariert er jedoch diesen Anspruch an sie, auf die er „[s]ein versinkendes Leben [...] stützen wollte“ [KH, S. 18]. Der ironischen Verzerrung kommt seine zweifelhafte Vaterschaft entgegen: Bis zum Ende löst der Text nicht eindeutig auf, ob Käthchen aus einer Affäre ihrer Mutter mit dem Kaiser stammt oder die legitime Tochter Theobalds ist. Ferner bildet der fliehende Vater, der dem „leibhaftige[n] Satan“ nichts als einen dahingeworfenen Hut entgegenzusetzen hat, die Karikatur eines männlichen Ideals in der romantischen Literatur. Seine schnelle Flucht stellt ihn als feige und ängstlich aus. Kleists Stück verkehrt so das biblische Vorbild sowie die Autorität der Literatur, was sich bereits bei der Schäferidylle des Grafen andeutet. Denn Theobald läuft nach Hause und gibt sich nach einer kaum bemerkten Erstarrungspause („und ehe ich mich noch gefaßt habe“) unübersehbar aktiv. Entsprechend wird er dem Vergleich mit einer Salzsäule sowie seiner Rolle in der Kleinfamilie nicht gerecht.

Wie die Figuren in Kleists Stück den Hoffnungen und Erwartungen widersprechen und Fehlinterpretationen vornehmen, erfährt auch das Ohnmachtsmotiv eine Umcodierung, in die das Erstarren Theobalds einfließt. An dem von ihm entworfenen „Gräuelbild“ eines hysterischen und durch das Begehren gesteuerten Kollapses treten am Ende des ersten Akts erneut die perspektivischen Diskrepanzen offen zutage. Käthchen bricht in dieser Szene zum ersten Mal auf der Bühne bewusstlos zusammen und kann so keine Kommentierung vornehmen, wie dies zuvor durch die Nacherzählung möglich ist. Jenseits eines „Ach!“ [KH, S. 48] kurz vor ihrem Erwachen bleiben sprachliche Äußerungen von ihr aus:

Der Graf vom Strahl: Verfolg' mich nicht. Geh nach Heilbronn zurück. / – Willst Du das thun?
Käthchen: Ich hab es dir versprochen. / (sie fällt in Ohnmacht).
Theobald (empfängt sie): / Mein Kind! Mein Einziges! Hilf, Gott im Himmel!

[...]
O verflucht sei, / Mordschauder Basiliskengeist! Mußt‘ ich / Auch diese Probe deiner Kunst noch
sehn?
[...]
Der Hölle zu, du Satan!
[...]
(weint) Mein Kind! Mein Käthchen! [KH, S. 47-48]

Wieder bildet die anstehende Trennung Käthchens von Wetter vom Strahl, die sich aus dem Zwang des gegebenen Versprechens ergibt, den Anlass ihres Ausfalls. Mit der Rückkehr nach Heilbronn kann die Protagonistin nicht weiter der Erfüllung ihres Traums folgen, und die Unvereinbarkeit der Vorsehung mit der Verpflichtung gegenüber ihrem Bräutigam bricht in diesem Moment auf. Theobalds Entrüstung rührt daran anschließend vom angenommenen Einfluss des Grafen auf seine Tochter, die er mehrfach emphatisch mit dem Possessivpronomen „Mein“ als sein Eigentum markiert und so auf die Vergangenheit verweist. „Vater! Dein Wille sei meiner“ [KH, S. 14-15], zitiert er sie vor dem Femegericht und schließt: „So war sie, ihr Herren, bevor sie mir dieser entführte.“ [KH, S. 15] Das gängige Muster des literarischen ohnmächtigen Zusammenbruchs, bei dem die nicht betroffenen Beteiligten besorgt um die kollabierte Figur reagieren,⁴⁶¹ pervertiert Theobald mit seiner Trauer um die abhanden gekommene Alterssicherung. Er offenbart keine altruistischen Emotionen, auf die das empfindsame Ohnmachtsmodell aufbaut. Auch Graf Wetter vom Strahl zeigt sich diesem nicht verbunden. Ihm konnte mit seinen Tritten und den angedrohten Peitschenhieben bereits in der vorangegangenen Ohnmachtsszene ein unpassendes und unerwartetes Verhalten attestiert werden. Nun dreht er dem bewusstlosen Mädchen den Rücken zu, verbindet sich, vordergründig um die Anonymität des Ortes bei seinem Verlassen zu wahren, mit einem Tuch die Augen und lässt sich aus der Höhle führen. Er „(wendet sich). Dein Tuch her, Häscher!“ [KH, S. 47]; „Führt mich hinweg!“ [KH, S. 48] Seine deutlichen Gesten der Ignoranz kontrastieren stark mit seinem Monolog zu Beginn des folgenden zweiten Akts, in dem er wie gesehen seine Liebe und sein erotisches Interesse an Käthchen artikuliert.

Die erläuterte fehlende charakterliche Konsistenz bei Theobald und dem Grafen sowie die Verkennung ihres widersprüchlichen Handelns bilden die Grundlage für die verstörende Interaktion der Figuren in Kleists Stück. Doch auch Käthchen erweist sich

⁴⁶¹ Vgl. Berger (2002), S. 167: „Bezeichnend für den temporären psychogenen Ohnmachtsanfall im Unterschied zu jeder sonstigen psychosomatischen Auffälligkeit ist der Umstand, dass das Ereignis in aller Regel eine dyadische Konstellation inszeniert – ein wie lebloser Körper und ein aufgeschrecktes Objekt.“

als untypische Protagonistin. Ihre Engelsvision stellt sich als unvereinbar mit ihrem Umfeld heraus, trotzdem verfolgt sie deren Erfüllung in einem trancehaften Zustand. Die erste Begegnung mit Wetter vom Strahl, an deren Ausgang sie sich wie gesehen aus dem Fenster stürzt, markiert den Beginn ihrer Mission. Theobald schildert den Richtern der Feme den Vorgang:

Nun seht, wenn mir Gott der Herr aus Wolken erschiene, so würd ich mich ohngefähr so fassen, wie sie. Geschirr und Becher und Imbiß, da sie den Ritter erblickt, läßt sie fallen; und leichenbleich, mit Händen, wie zur Anbetung verschränkt, den Boden mit Brust und Scheiteln küssend, stürzt sie vor ihm nieder, als ob sie ein Blitz niedergeschmettert hätte! Und da ich sage: Herr meines Lebens! Was fehlt dem Kind? und sie aufhebe: schlingt sie, wie ein Taschenmesser zusammenfallend, den Arm um mich, das Antlitz flammend auf ihn gerichtet, als ob sie eine Erscheinung hätte. [KH, S. 17]

Käthchens Erscheinung in der Silvesternacht benennt er unwissentlich als solche und stellt sie mit dem Stichwort der Anbetung in einen transzendenten Rahmen. Er kommt damit ihrer später folgenden Beschreibung entgegen, die der Düsternis in der Höhle der Gerichtsverhandlung helles Licht gegenüberstellt: „Und Licht – o Herr! das funkelte! das glänzte!“ [KH, S. 157]. Als seine Erinnerung zurückkehrt, berichtet der Graf ebenfalls von einem Glanz, der das Mädchen umgibt: „vom Purpur der Freude über und über schimmernd“ [KH, S. 84]. Der niederschmetternde Blitz sowie – mit Blick auf die folgende Handlung – die Tritte und die angedrohten Peitschenhiebe stehen jedoch im Kontrast mit dem traumhaften Engelsbesuch und eröffnen eine Dimension der Gewalt und des Unverständnisses. Im Bericht Theobalds spiegeln die einschränkenden Wendungen „wenn mir“, „wie zur“ oder das doppelte „als ob“ wider, dass das überirdische Erlebnis nicht in die fiktionale Realität überführt werden kann, die von Konflikten und Ignoranz geprägt ist. Analog dazu ist das Femegericht nicht in der Lage, einen Grund für das Verhalten des Mädchens zu identifizieren: „Das Geheimnis Käthchens entsteht gleichsam als ein ausgesparter Raum, den die männlichen Diskurse umkreisen, ohne dessen Inhalt jedoch ergründen und in Worte fassen zu können.“⁴⁶²

Entsprechend muss sie das Projekt der vorbestimmten Zweisamkeit in einer nicht göttlich-idealen und verständnislosen Welt verfolgen. Sie greift dabei zu Mitteln, die auch jenseits vom vordergründigen Familienbild Theobalds von modellhaften Weiblichkeitsvorstellungen der Zeit abweichen. So entgegnet sie Wetter vom Strahl, nachdem sie ihn erneut aufgesucht und einen anstehenden Angriff auf Burg Thurneck gemeldet hat: „Gut, gut. Du wirst mich dir gehorsam finden. / Peitsch mich nur nicht,

⁴⁶² Lü (2000), S. 171.

bis ich mit Gottschalk sprach.“ [KH, S. 114] Ihre Antwort auf den Zorn des Grafen vereint die Bereitschaft, im Namen der Vorsehung Gewalt über sich ergehen zu lassen und zu sublimieren, mit einer pragmatischen Klarheit über die notwendigen Schritte, die dafür ergriffen werden müssen. Käthchen beweist so im Zuge ihrer schlafwandlerischen Zielstrebigkeit Qualitäten, die Wetter vom Strahl als Ritter und romantische männliche Figur idealtypisch zugeschrieben wären.⁴⁶³ Sie übernimmt die Rettung eines Bildes seiner Verlobten Kunigunde und betritt das Schloss, das bei einem Anschlag in Brand gesetzt wurde. Statt ihr in das brennende Gebäude zu folgen, fordert der Graf die Umstehenden zur Hilfe auf: „Ihr Leut“, hier ist ein Beutel Gold für den, / Der in das Haus ihr folgt!“ [KH, S. 129] Im Dialog mit seiner Mutter untergräbt er seine Männlichkeit weiter, als es um die Heirat mit Kunigunde geht:

Der Graf vom Strahl: So wahr, als ich ein Mann bin, die begehrt ich / Zur Frau!

Gräfin: Nun, nun, nun, nun!

Graf vom Strahl: Was! Nicht? / Du willst, daß ich mir Eine wählen soll; / Doch die nicht? Diese nicht? Die nicht?

[...]

Gräfin: Lass‘ uns die Sach‘ ein wenig überlegen. / (ab). [KH, S. 94]

Mit der abschließenden Replik der Szene sowie des zweiten Akts relativiert die Gräfin Strahls Versprechen, „So wahr, als ich ein Mann bin“, sowie sein Durchsetzungsvermögen. Auch Kunigunde erweist sich ihm gegenüber als dominante Persönlichkeit, der er nichts entgegensetzen hat. Es stellt sich heraus, dass Käthchen das Risiko der Bergung des Bildes umsonst eingegangen ist, da es Kunigunde um das bestickte Futteral und nicht um das Gemälde selbst geht. Als sie der Protagonistin einen Hieb mit dem zusammengerollten Bild versetzt, versäumt es Wetter vom Strahl, die ungerechte Tat zu beanstanden: „Nun, beim gerechten Gott, das muss ich sagen –!“ [KH, S. 138] Letztlich sagt er nichts und gibt sich schließlich mit Worthülsen geschlagen: „Mein Fräulein, eure Güte macht mich stumm.“ [KH, S. 139]

Käthchen folgt dagegen konsequent ihrem Plan, den Grafen über den anstehenden Angriff zu informieren. Sie unterscheidet sich damit deutlich vom passiven Grafen sowie dem ängstlich fliehenden Theobald. Sie bittet den Knecht Gottschalk, sie in die Burg zu lassen:

⁴⁶³ Zur Aktivität Käthchens, die an das Männlichkeitsbild der Romantik anschließt, vgl. Klüger (1993), S. 108ff.

Stimme: Ich Gottschalk, bin's; ich bin's, du lieber Gottschalk!
 Gottschalk: Wer?
 Stimme: Ich!
 Gottschalk: Du?
 Stimme: Ja!
 Gottschalk: Wer?
 Stimme: Ich!

[KH, S. 110]

Die typographische Ausgestaltung des Wortwechsels als diagonale Linie veranschaulicht ihr zielgerichtetes Vorgehen und die mehrfache Nennung des „Ich“ ihr konsistentes Wesen.⁴⁶⁴ Zwar kann sie den Grund für die Anziehungskraft des Grafen nach wie vor nicht benennen („ich weiß es nicht.“ [KH, S. 32], siehe Zitat oben), und agiert immer wieder wie Kleists Marionette begleitet von unbewusster Grazie.⁴⁶⁵ Vor dem Hintergrund ihrer Engelsvision kann das Publikum ihr Handeln jedoch nachvollziehen. Es ist Gerd Ueding damit voll und ganz zuzustimmen, wenn er feststellt: „In Wahrheit folgt sie einer ihr träumerisch offenbar gewordenen Bestimmung – der zu widerstreben erst Zwang wäre und die Harmonie ihres Wesens in die Dissonanzen auflösen würde, unter denen der Graf leidet.“⁴⁶⁶ Auch Käthchens physische Erscheinung fließt in das Bild der Integrität und Konsistenz ein. Ihr Gegenstück bildet Kunigunde, die sich als Sammelsurium von kosmetischen und handwerklichen Ersatzteilen entpuppt. Sie sollen ihre wahre Erscheinung verdecken und ihr ein makellostes Aussehen verleihen. „Ihre Schönheit ist nicht Ausdruck innerer Harmonie, Zeichen ihrer wesentlichen Eigenschaften, sondern sie suggeriert sie nur, um die Leere zu verdecken, die sich dahinter auftut.“⁴⁶⁷ Den Angestellten Rosalie und Eleonore bleibt im Unterschied dazu die sittsame Durchgängigkeit von Körper und Seele der Protagonistin nicht verborgen: „Schaut, wie das Mädchen funkelt, wie es

⁴⁶⁴ An dieser Stelle ist der These Gönners (1989) zu widersprechen, die Begegnung mit dem Grafen erschüttere die Identitätsgewissheit Käthchens: „Traum und Wirklichkeit galten ihr bislang deshalb gleichermaßen als Welten subjektiven Glücks, weil sie keine Berührungspunkte hatten, an denen ihr Ich sich hätte entscheiden müssen.“ (Ebd., S. 156) Ihr „Ich“ konstituiert sich, wie am Zitat ersichtlich, erst im Zuge der Begegnung, zuvor definiert sie sich wie gesehen über ihren Vater: „ich will [...] wen du willst heirathen“ [KH, S. 101].

⁴⁶⁵ Nachdem Käthchen unbeschadet aus dem brennenden und zusammenstürzenden Schloss entkommt, kann sie ebenfalls nicht formulieren, was passiert ist:

Graf vom Strahl (tritt zu ihr und betrachtet sie): / Nun über dich schwebt Gott mit seinen Scharen! / (er erhebt sie vom Boden) / Wo kommst du her?

Käthchen: / Weiß nit, mein hoher Herr.

Graf von Strahl: / Hier stand ein Haus, dünkt mich, und du warst drin. / – Nicht? War's nicht so?

Flammberg: / – Wo warst du, als es sank?

Käthchen: / Weiß nit, ihr Herren, was mir widerfahren. (Pause.) [KH, S. 137]

⁴⁶⁶ Ueding (1981), S. 177. Jedoch muss ihm ebenso widersprochen werden, wenn er dem Stück einen „märchenhaften Ausgang“ (Ebd. S. 185) attestiert. Auf das Ende wird der Text im Folgenden noch zurückkommen.

⁴⁶⁷ Ueding (1981), S. 174.

glänzet! / Dem Schwane gleich, der in die Brust geworfen, / Aus des Krystallsees blauen Fluthen steigt!“ [KH, S. 165] Bereits in der Novelle um die „Marquise von O....“ setzt Kleist den Schwan als Symbol für die tugendhafte Unzerstörbarkeit ein und ruft damit die Grazie als Produkt der Unschuld auf. Das klare Wasser des Sees im Zitat schließt an diesen Gehalt an. Es verweist außerdem in Verbindung mit dem Aufstieg aus den Fluten auf Reinigung und Erneuerung und damit auf ein verändertes Stadium des Seins.⁴⁶⁸

Wie gesehen bricht das Stück jedoch mit dem klassischen Frauenbild empfindsamer Prägung, das sich durch die Ideale der Tugendhaftigkeit, der Reinheit, etc. auszeichnet. Käthchen überschreitet die Geschlechtergrenzen mit dem unbewussten Ziel, die Erscheinung in der Silvesternacht zu erfüllen und die vorgesehene Heirat mit dem Grafen herbeizuführen. Mit der Grazie der Erkenntnislosen springt sie zu Beginn des Stücks dem Grafen aus dem Fenster hinterher und rettet außerdem im dritten Akt Kunigundes Besitztümer aus dem brennenden Schloss. In dieser Szene inszeniert der Text die Absolutheit und Radikalität des göttlichen Antriebs über die berichtete Epiphanie hinaus. Ein „Cherub / (in der Gestalt eines Jünglings, von Licht umflossen, blondlockig, / Fittige an den Schultern und einen Palmzweig in der Hand)“ [KH, S. 135] tritt als Figur auf. Käthchens Ohnmachten sind wie gesehen an die drohende Trennung vom Grafen und die Untergrabung der Vorsehung gebunden und bilden die körperliche Evidenz ihres unbewussten bzw. bewusstlosen Zustands. Mit dem Auftritt des Engels führt das Stück die physische Beweisführung weiter. Er tritt, Käthchen folgend, aus dem brennend zusammenstürzenden Gebäude heraus, das sie unbeschadet verlässt und damit die titelgebende Feuerprobe besteht. Das göttliche Gericht steht der weltlichen Institution der Feme gegenüber und beweist Käthchens unzerstörbare Integrität unter Ausschluss des „als ob“ in Theobalds Bericht zu ihrem Sturz aus dem Fenster.

Damit die traumhafte Erscheinung zu ihrer Erfüllung gelangen kann, muss sich Wetter vom Strahl seiner Bestimmung bewusst werden. Sein ambivalenter Charakter und seine schizophrene Zerrüttung erschweren diesen Prozess jedoch. Bei ihm setzt nur stellenweise und unvorhersehbar ein Bedürfnis nach der Nähe des Mädchens aus Heilbronn ein. Ihr angenommenes Begehren sowie ihre Anhänglichkeit lösen außerdem Aggressionen und Gewaltbereitschaft bei ihm aus. Dabei eröffnet der Traum auch für ihn eine romantische Perspektive, die ihn von seinem Liebespessimismus und dem

⁴⁶⁸ Vgl. zum Zusammenhang von Wasser und Erneuerung Briesemeister (1988), S. 255.

damit verbundenen Todeswunsch zu befreien verspricht. Über seinen Zustand vor der Begegnung mit dem Engel berichtet die Haushälterin Brigitte: „er scheide gern, sprach er, von hinnen; das Mädchen, das fähig wäre, ihn zu lieben, sei nicht vorhanden; Leben aber ohne Liebe sei Tod“ [KH, S. 81]. In der Silvesternacht nimmt seine Stimmung im Kontrast dazu euphorische Züge an, wie ein Dialog mit seiner Mutter verdeutlicht: „Mein Friedrich! Wo warst du? „Bei ihr“, versetzt er, mit freudiger Stimme; „bei ihr, die mich liebt! bei der Braut, die mir der Himmel bestimmt hat! Geh, Mutter geh, und laß nun in allen Kirchen für mich beten: denn nun wünsch‘ ich zu leben.“ [KH, S. 83] In diese Entzückung geht sein bereits zitierter Schäfermonolog zu Beginn des zweiten Akts ein. Sie mischt sich mit einer distanzierten Schwärmerei,⁴⁶⁹ wenn er das Mädchen in ein märchenhaftes Szenario stellt und es mit einem deutlich empfindsamen Vokabular versieht:

Alle Phiole der Empfindung, himmlische und irdische, will ich eröffnen, und eine solche Mischung von Thränen, einen Erguß so eigenthümlicher Art, so heilig zugleich und üppig, zusammenschütten, daß jeder Mensch gleich, an dessen Hals ich sie weinte, sagen soll: sie fließen dem Käthchen von Heilbronn! [KH, S. 51]

Die Nennung von himmlischen als auch irdischen Empfindungen knüpft an Theobalds Zeugungsszenario an und weist die Sehnsucht des Grafen nach Käthchen erneut als auch erotisch geprägt aus. Er untergräbt sie jedoch, indem er seinen Ahnen ausschließlich eine standesgemäße Heirat zugesteht, denn „das war beschlossene Sache“ [KH, S. 51]. Eine Verbindung mit Käthchen schließt er also aus und legt gerade kein typisches schwärmerisches Verhalten an den Tag: „In Liebesdingen neigen die Schwärmer zur Projektion ihrer Wünsche auf das begehrte Gegenüber; sie tendieren zur Überinterpretation und sehen allenthalben vermeintliche Signale dafür, dass sich das ersehnte Liebesglück erfüllt.“⁴⁷⁰

Das wankelmütige Verhalten von Graf Wetter vom Strahl ist mit seiner lückenhaften Erinnerung an die Ereignisse im Traum verbunden. Als Käthchen ihn im zweiten Auftritt des vierten Akts im schlafwandlerischen Zustand unter dem Holunderstrauch auf die „[l]eibhaftig[e]“ Begegnung anspricht, ist er sich zuerst noch sicher: „Davon weiß ich nichts.“ [KH, S. 155]. Den Erkenntnisprozess begleiten Verwirrung und erneut der Eindruck einer inneren Spaltung („ich bin doppelt“ [KH, S. 159]), die sich beide

⁴⁶⁹ Beim Begriff der Schwärmerei wird hier der Definition von David Deißner gefolgt, der feststellt: „[Die »Schwärmerei«] wandelte sich im 18. Jahrhundert zur Pauschalbezeichnung alles Irrationalen“. Vgl. Deißner (2009), S. 168.

⁴⁷⁰ Deißner (2009), S. 205.

schon im ersten Akt ankündigen, als er nicht von sich, sondern von seinem Schatten spricht: „Wenn ich mich umsehe, erblick‘ ich zwei Dinge: meinen Schatten und sie.“ [KH, S. 20] Sie können jedoch mithilfe des Muttermals auf Käthchens Hals als Beweis für ihre adelige Herkunft ausgeräumt werden. „Weh mir! Mein Geist, von Wunderlicht geblendet, / Schwankt an des Wahnsinns grausem Hang umher! / Denn wie begreif‘ ich die Verkündigung, / Die mir noch silbern wiederklingt im Ohr, / Daß sie die Tochter meines Kaisers sei?“ [KH, S. 160] Die Hochzeit plant der Graf also nicht, da er Käthchen als diejenige erkennt, die der Engel in seiner Erscheinung zu ihm geführt hat. Wie er zuvor mehrmals betont, wäre eine Verbindung mit dem bürgerlichen Mädchen für ihn keine Option. Erst durch ihren verbesserten gesellschaftlichen Stand rückt eine Heirat in greifbare Nähe. Dabei kommt sein mangelndes Durchsetzungsvermögen gegenüber seiner Mutter, wie es in der Verlobungsszene mit Kunigunde deutlich wird, erneut zum Tragen. Da die Vaterschaft des Kaisers jedoch fragwürdig ist und nur durch dessen lückenhafte Erinnerung und einen ungleichen Zweikampf als bewiesen gilt, gründet das Vorhaben des Grafen auf einer Unsicherheit, die er selbst artikuliert. „Ein Märchen, aberwitzig, sinnverwirrt“ [KH, S. 172] nennt er die vermeintlich wahre Identität Käthchens gegenüber dem Kaiser. Wenn dieser im Moment der Anerkennung seiner Tochter angibt, „Die Welt wankt aus ihren Fugen!“ [KH, S. 177], so spiegelt dies die Möglichkeit eines folgenschweren Irrtums wider. Als solcher stellt sich auch die Heirat für Käthchen heraus.

5.3. Die Unvereinbarkeit von göttlichem Traum und irdischer Wirklichkeit

Das Ideal einer romantischen Liebe bricht das Stück durch die unterschiedlichen Interpretationen der Englerscheinung. Käthchen betrachtet die Standesgrenzen nicht als Hindernis, wohingegen Wetter vom Strahl die Vorsehung an die kaiserliche Abstammung Käthchens knüpft. Er untergräbt sogar seine eigene Entdeckung, das Mal der Kaiserstochter an Käthchens Hals: Als der Kaiser zum Beweis seiner Vaterschaft einen Zweikampf zwischen ihm und Theobald fordert, überkommt ihn das „Erröten des Unwillens“ [KH, S. 172]. Erneut kommt er seiner Rolle als Ritter nicht nach und leugnet seine Vision in der Silvesternacht: Er beschreibt sie „[a]ls ein Gebild des Fiebers“ [KH, S. 172]. Das Duell, auf das Theobald besteht, stellt sich als Farce heraus, die nicht zur Aufklärung von Käthchens Herkunft dienen kann. „Himmel! Graf Wetterstrahl hat obgesiegt!“ [KH, S. 175], ruft das Volk aus, doch mit einem himmlischen Zeichen hat das kurze Handgemenge nichts gemeinsam. Indem der Graf

sein Schwert abgibt und damit wehrlos Theobald gegenüber steht, kann dieser nur siegen und sich als Käthchens wahrer Vater entpuppen, indem er einen Wehrlosen angreift. So weicht er immer weiter zurück, bis Wetter vom Strahl ihm einen Stoß versetzt, der ihn zum Stolpern bringt.

Der Vollzug der Prophezeiung durch die Ehe der Protagonistin mit Graf Wetter vom Strahl kommt also durch falsche Voraussetzungen zustande. Ebenso haben die beiden Figuren deutlich divergierende Vorstellungen von ihrem Verhältnis, die der Dialog mehrere Male ersichtlich macht. Auf das erotische Interesse des Grafen wurde bereits verwiesen. Es löst bei Käthchen eine Reaktion aus, die an ihre Unfähigkeit anknüpft, in der Höhle des Femegerichts den Grund für seine Anziehungskraft auf sie zu nennen:

Graf vom Strahl: [...] Der Hirsch, der von der Mittagsglut gequält, / Den Grund zerwühlt, mit spitzigem Geweih, / Er sehnt sich so begierig nicht, / Vom Felsen in den Waldstrom sich zu stürzen, / Den reißenden, als ich, jetzt, da du mein bist, / In alle deine jungen Reize mich.
Käthchen (schamroth): „Jesus! Was sprichst du? Ich versteh‘ dich nicht.“ [KH, S. 191-192]

„Ich weiß von nichts“ setzt sie dem Gespräch hinzu und signalisiert mit der Röte ihres Gesichts die Ahnung seiner Anspielung. In ihr Konzept der transzendierte und idealisierte Liebe ist sexuelles Begehren nicht eingeschrieben. Wie sie die Gewalt ignoriert, mit der ihr der Graf zu Beginn begegnet, tritt sie auch seinen erotischen Anspielungen mit Unwissen und Unverständnis gegenüber. Selbst im Schlaf in der Holunderstrauchszene widerspricht sie Wetter vom Strahl, als dieser sie in der Silvesternacht im „bloßen leichten Hemdchen“ [KH, S. 157] gesehen haben will: „Im Hemdchen? – Nein.“ [Ebd.] In den übrigen Punkten stimmen die Erinnerungen der beiden an die Szene überein, allein an dieser Stelle herrscht Uneinigkeit. Der viel beobachtete erotische Impetus der Episode unter dem Holunderbusch verdeutlicht die von der göttlichen Erscheinung beeinflusste Wahrnehmung des Mädchens und lässt sie dort mehrfach aufbrechen:

Another more obvious component of the *Holunderstrauch* scene is its underlying eroticism. Käthchen's *Hemdchen* and *Strümpfe* are displayed on the branches of the elder; she lies sleeping; Strahl takes her hand and at one point removes the scarf from her neck to look for the birthmark he saw in his dream; [...].⁴⁷¹

Im Kontext der göttlichen Bestimmung stellen das offengelegte Mal, ihr entblößter Hals sowie die zur Seite gelegten Strümpfe und ihr Hemd keine problematischen Signale dar.

⁴⁷¹ Huff (1991), S. 306.

Zuvor – im wachen Zustand – ist sie nicht bereit, zum Überqueren eines Bachs ihr Kleid „bis an die äußerste, unterste Kante der Sohle“ [KH, S. 147] zu schürzen und ihre Füße damit zu entblößen. Auch auf den Grafen übt die Illusion „einer schönen grünen Wiese“ [KH, S. 150] den Effekt eines veränderten moralischen Empfindens aus, das sich mit dem Eintreffen seines Knechts jedoch wieder umkehrt: „Gottschalk (draußen): / Käthchen! He, junge Maid! / Graf vom Strahl (erhebt sich rasch vom Boden): / Geschwind erhebe dich! / Mach dir das Tuch zurecht! Wie siehst du aus?“ [KH, S. 160] Käthchen führt ihr Wertesystem in der fiktionalen Realität weiter und kann so mit der Sexualisierung ihrer Person durch den Grafen nichts anfangen. „Tatsächlich ist sie [...] nicht von diesem Herrn, sondern von ihrem Traum, ihrem Engel, bestimmt.“⁴⁷² Sie handelt damit im Einklang mit dem romantischen Muster,⁴⁷³ kann jedoch dieses nicht aufrechterhalten, wo sie sich mit der Ehe den Ansprüchen ihres Bräutigams zu beugen hat.

In der letzten Szene des Stücks und mit der unmittelbar bevorstehenden Hochzeit erreicht diese spannungsreiche Konstellation ihren Höhepunkt und mündet in einem erneuten und letzten Ohnmachtsanfall des Käthchens von Heilbronn. Nicht in einer intimen Situation des Traums, sondern im bewussten Zustand und in der Gesellschaft des Kaisers umfasst sie der Graf, lässt also keine Distanz mehr zwischen sich und ihr, und fragt: „Käthchen! Meine Braut! Willst du mich?“ [KH, S. 198] Das Ideal einer sublimierten Liebe, mit dem Käthchen ihre Illusion verbindet, trifft an dieser Stelle auf die verkehrte Welt eines feigen Ritters, der unter der Ägide seiner Mutter steht und seine Braut sexuell begehrt. Sie könnte seine Frage nur unter den Bedingungen der Engelsvision bejahen und reagiert entsprechend auf seine Frage: „Schütze mich Gott und alle Heiligen! / (sie sinkt; die Gräfin empfängt sie)“ [ebd.]. Die Möglichkeit einer Hochzeit unter den gegebenen Umständen sowie die Diskrepanz zwischen Utopie und Realität überwältigen Käthchen. Ihr ohnmächtiger Kollaps bildet den unaussprechlichen Ausdruck der Ausweglosigkeit. Indem Gräfin vom Strahl sie auffängt, wird ihre Zukunft besiegelt. Erstere hat dieselbe Rolle wie die Obristin in der „Marquise von O....“ inne. Diese wärmt ihrem Mann in der Versöhnungsszene mit seiner Tochter das Bett, und die Gräfin besiegelt den irdischen und kreatürlichen Aspekt der Ehe. Daran anschließend fragt sich der Graf in seinem Monolog, mit dem er den zweiten Akt eröffnet: „Warum kann ich dich nicht aufheben, und in das duftende Himmelbett tragen,

⁴⁷² Klüger (1993), S. 112. Vgl. außerdem Berger (2002), S. 194.

⁴⁷³ Vgl. Lü (2009), S. 75: „Nach der gängigen, romantischen Auffassung offenbart der Traum Wahrheitsrelationen“.

das mir die Mutter, daheim im Prunkgemach, aufgerichtet hat?“ [KH, S. 51] Im Traum begleitet der Engel das Paar zum jeweils anderen, die tatsächliche Hochzeit stiftet jedoch der Kaiser: Wohlan, so nehmt sie, Herr Graf vom Strahl, und führt sie zur Kirche!“ [KH, S. 198] Wie das Femegericht als „Schergen Gottes, Vorläufer der geflügelten Heere“ [KH, S. 11] den himmlischen Verbund letztlich nur repräsentiert, verfehlt die Trias aus Graf, Mutter und Kaiser die von Käthchen angestrebte traumhafte Verbindung.

Auch Käthchens Ohnmacht kann die Widersprüche nicht entschärfen, und die romantische Liebe der Vorsehung wird nicht erfüllt. Der Text schließt mit dem an Kunigunde gerichteten Ausruf „Giftmischerin!“ [KH, S. 198] und steht für einen gerade nicht harmonisch-idealisierten Ausgang sowie für eine grundsätzlich spannungsgeladene Beziehung der Geschlechter. „Niemand hat diese Fremdheit zwischen Mann und Frau mit solcher Radikalität dargestellt wie Kleist, eine Fremdheit, die durch die Liebe nicht gemildert, sondern verschärft wird“⁴⁷⁴. Der Einbruch einer mit der Engelserscheinung kontrastierenden Wirklichkeit bildet den abschließenden Gegenpol zu denjenigen Ohnmachten, die die Realität – z. B. der anstehenden Trennung von Wetter vom Strahl – zurückzudrängen und den Anspruch der Vollendung des transzendenten Plans aufrecht zu erhalten suchen. Wie bei der Marquise von O.... nehmen Käthchens Zusammenbrüche die Funktion einer Klammer ein, die das Terrain von der Initiierung der Illusion bis zu ihrer Zerstörung markiert. Sie bilden außerdem den Kulminationspunkt von Käthchens trancehaftem Zustand, der in der Silvesternacht seinen Anfang nimmt und den die erste Begegnung mit dem Grafen auslöst, ohne jedoch die Erlebnisse mit der Engelserscheinung zu ihrem Bewusstsein gelangen zu lassen. Kleist inszeniert die weibliche Ohnmacht in seinem Stück so als Extrem, das mit dem tugendhaften empfindsamen Zusammenbruch kaum noch Ähnlichkeiten aufzuweisen scheint und zur Flucht aus der Realität dient. Sie stellt keinen Schutz und kein Signal für Moralität dar. Erneut im Anschluss an die Marquise von O...., die im Zustand der Bewusstlosigkeit Opfer einer Vergewaltigung wird, bildet das kollabierte Käthchen von Heilbronn im Zuge der Interpretationsversuche ihrer Reaktionen durch Theobald und Wetter vom Strahl im Gegenteil das Ziel von Gewalt. Erst in der Holunderbuschszene kann Kleists Protagonistin im Schlaf die Ereignisse des Traums rekapitulieren und dabei verdeutlichen, dass ihr Anspruch an die Erfüllung der Vorsehung auf einer sublimierten Ebene verläuft. Damit steht ihr gesamtes Handeln, das verkehrten Geschlechterrollen

⁴⁷⁴ Zimmermann (2001), S. 204.

und männlichem Begehren gegenübersteht, im Dienst eines göttlichen als auch sittlichen Plans.

Der Autor verdeutlicht mit der Verkehrung des Motivs und der Inkompatibilität von Erwartungen sowie Verhaltensmodellen mit der Wirklichkeit die Praxisferne von empfindsamen oder romantischen Idealen. In seinem Erstlingswerk „Die Familie Schroffenstein“ heißt es in der zweiten Szene des zweiten Aufzugs nach der Ohnmacht Sylvesters: „Nicht jeden Schlag ertragen soll der Mensch, / Und welchen Gott fasst, denk ich, der darf sinken, / – Auch seufzen.“⁴⁷⁵ Käthchen erfasst Gott in Gestalt eines Engels, ebenso wie die Welt und ihre Anforderungen. Sie steht damit paradigmatisch für das in der Romantik viel verwendete „Bild des verriegelten und doch nicht verschlossenen Paradieses“⁴⁷⁶. Sei es in Bezug auf die Liebe oder die unschuldige Grazie, sie muss stets mit dem Urteil und den Zwängen von Außen und allgemein mit einer Realität rechnen, die ihrer Illusion entgegensteht. Romantische Liebe und weibliche Integrität stellt der Text so – trotz transzendenter Unterstützung – als unerreichbare Ziele aus. Im Anschluss an Kleist eröffnet auch José Zorrilla eine Perspektive auf die weibliche Ohnmacht, aus der individuelles Empfinden und die Erwartungen der Außenwelt nicht harmonisieren.

5.4. Verführer mit Rettungspotenzial: José Zorrillas „Don Juan Tenorio“

Betrachtet man die hier ausgewählten Texte, fällt ins Auge, dass nur zwei Werke nicht ihre jeweilige Protagonistin im Titel tragen. Schillers „Kabale und Liebe“ nutzt seinen allgemeinen Gegenstand als Aushängeschild, jedoch betont der schließlich geänderte erste Arbeitstitel „Luise Millerin“ die Bedeutung seiner zentralen weiblichen Figur. Sowohl thematisch als auch namentlich behandelt das letzte Stück dieser Arbeit, José Zorrillas „Don Juan Tenorio“, nicht in erster Linie das Schicksal einer Frau, sondern das Don Juans, des berühmten männlichen Verführers. Seiner Geschichte nimmt sich die Literatur traditionell als moralisches Anschauungsobjekt an und stellt die negativen Folgen seines unsittlichen Lebenswandels aus. Zorrilla nähert sich dem Stoff von einer anderen Seite, die die Geschichte gerade nicht in der Verdammnis münden lässt. Er wandelt das gängige Muster damit ab, stellt der Hauptfigur mit dem steinernen Gast jedoch wie gewohnt eine moralische Instanz gegenüber. Nicht zuletzt über die Protagonistin Doña Inés verhandelt er den daraus entstehenden Konflikt und weist ihr

⁴⁷⁵ Kleist (2003), S. 72.

⁴⁷⁶ Strack (1996), S. 202.

eine entscheidende Rolle zu. Den untypischen Schluss, bei dem Don Juan gerettet wird, ermöglicht das „Ideal der romantischen, zur Gnade und Verzeihung Gottes führenden Liebe“⁴⁷⁷. Parallelen zu Kleists „Käthchen von Heilbronn“ eröffnen sich hier. Die Liebe der titelgebenden Heldin und des Grafen Wetter vom Strahl wurde als alles andere als romantisch-ideal identifiziert, das Stück greift das Thema jedoch auf und verhandelt es in einem pessimistischen Tenor. Bei Zorrillas „Don Juan“ liegt, wie zu sehen sein wird, im Gegenteil eine optimistische Herangehensweise an den Gegenstand vor. In diese geht Inés‘ Ohnmacht nur zum Teil ein, da sie einen Blick auf die Anforderungen der Zeit an die Frau eröffnet, denen sie nur mit ihrer Selbstopferung entgegentreten kann. Da Bedürfnisse und Emotionen zu ihrem Bewusstsein gelangen, weist sich die etablierte Ordnung als gestört aus. Für sie gibt es im Diesseits jedoch keine Alternativen. Als folgenreich für die Geschehnisse rund um Inés stellen sich die Taten des Protagonisten Don Juan heraus, der noch im ersten Teil des Stücks als scheinbar klassischer Vertreter seines Namens auftritt. Ebenso steht sie unter dem Einfluss ihres Vaters Don Gonzalo, dessen Wertesystem ihr Leben bestimmt.

Das Thema des ersten Akts – jeder einzelne ist mit einem Titel überschrieben – spiegelt unmittelbar die anfängliche Rolle Don Juans im Stück wider. „Libertinaje y escándalo“⁴⁷⁸, „Ausschweifung und Ärgernis“ [DJ, S. 553] bilden den Inhalt der folgenden Szenen. Mit den beiden Begriffen eröffnet der Text ein konfliktrträchtiges Verhältnis von individuellem Agieren und äußeren Reaktionen. Anfangs erhält der Zuschauer jedoch noch keinen eindeutig negativen Eindruck von Juan, vielmehr steht seine moralische Verfassung noch zur Diskussion. In einem Gasthaus kommen dazu verschiedene Stimmen zu Wort. Der Wirt Buttarelli ist sich bezüglich seines schlechten Rufs sicher: „la malicia lo inventa“, „Es afán de murmurar“, „Die bösen Zungen sind es aber nur, die das erfinden“, „Es ist die Freude am Verleumden“ [DJ, S. 1270 / S. 558]. Von Don Gonzalo, dem späteren steinernen Besucher, wird er dagegen als „más vil[]“, als „übelst“ [DJ, S. 1270 / S. 557] beschrieben, und ein weiterer Gast des Lokals konstatiert: „se sabe que es la más mala cabeza del orbe“, „jeder weiß, daß Juan Tenorio verwegener als jeder andre ist“ [DJ, S. 1272 / S. 561]. Der Grund für seinen schlechten Charakter sei in „su inclinación“, in seiner „Neigung“ [ebd.], zu suchen und dieser damit eine natürlich gegebene Einrichtung. Mit der Erwähnung des „orbe“, der Erde, die wörtlich nicht in der deutschen Übersetzung auftaucht, begrenzt der Besucher des

⁴⁷⁷ Díez Taboada (1985), S. 419.

⁴⁷⁸ Zorrilla (1943), S. 1267, im Folgenden zitiert mit „DJ“ und Seitenzahl. Die deutschen Zitate folgen Zorrilla (1988).

Gasthofs die moralische Fragwürdigkeit Don Juans auf den irdischen Bereich und eröffnet zugleich die Möglichkeit einer göttlichen Rettung.

Im Anschluss an die rege Debatte berichtet Don Juan selbst von seinen Taten und räumt die Zweifel restlos aus. Der Abschluss einer Wette mit Don Luis Mejía steht an, deren Gegenstand ist, „quién de ambos sabría obrar peor“, „wer von uns beiden größ're Missetaten [...] vollbringen werde“ [DJ, S. 1274 / S. 566]. Eine Liste soll unter Angabe der jeweiligen Opfer und Zeugen den Beweis für den Wagemut und die Bössartigkeit der beiden Männer liefern. Sie fixiert die Schande der Geschädigten und bildet innerhalb des Don-Juan-Mythos ein gängiges Motiv, an dem sich das Bedürfnis nach Rache mit entzündet. Nach dem Vergleich der beiden Schriftstücke geht der Protagonist als Sieger aus der Wette hervor. „¡Es increíble, don Juan!“, „Ich kann es fast nicht glauben, Don Juan!“ [DJ, S. 1276 / S. 570], muss auch sein nicht minder belasteter und gleichfalls moralisch fragwürdiger Gegner Don Luis zugeben. Der Überbietungsgestus im direkten Vergleich präsentiert Don Juan nicht nur als aktiven Verführer und Mörder. Des Weiteren bietet er die Gelegenheit, dessen Stolz auf seine Taten zu veranschaulichen („Éstos [lances] son los que dan fama“, „Mit solchen Streichen macht man sich berühmt“ [DJ, S. 1284 / S. 585]) sowie ihn zum ultimativen und unangefochtenen Missetäter zu stilisieren. Er ist sich dessen ohne Reue oder Bedauern bewusst, und seine Vergangenheit, seine Gegenwart wie auch seine Zukunft sind von seinen Taten geprägt: „Por donde quiera que fui, / la razón atropellé, / la virtud escarnecí, / a la justicia burlé, / y a las mujeres vendí“, „Wo ich auch ging, verletzte ich die Sitten, / verspottete die Tugend und verhöhnte / das Recht und die Gerechtigkeit. Die Frauen / verführte ich und ließ sie dann im Stich“ [DJ, S. 1275 / S. 567]; „por doquiera que voy / va el escándalo conmigo“, „wo ich gehe folgt mir der Skandal“ [DJ, S. 1274 / S. 565]; „como vivió hasta aquí, vivirá siempre don Juan“, „wie Don Juan bisher sein Leben führte, lebt er auch weiter.“ [DJ, S. 1278 / S. 574]

Über das Zusammentreffen spitzt sich das negative Bild des gefühllosen Verführers wie gesehen zu, und es findet seine Bestätigung in der Auflistung der zahl- und namenlosen verführten und entehrten Frauen. Auch seine Verlobte Doña Inés soll als anonyme Position und als neuer Wettgegenstand dort eingehen. Jedoch löst ihr Vater Don Gonzalo, bestürzt über das Ausmaß der Taten Don Juans, prompt das Heiratsversprechen auf: „antes que consentir / en que se case con vos, / el sepulcro, ¡juro a Dios!, / por mi mano la he de abrir“, „Eh' ich sie Euch zur Gattin geben werde, / will ich sie lieber tot sehn als lebendig.“ [DJ, S. 1277 / S. 572] Mit der Nennung ihres

Namens setzt sie sich antizipierend von der nicht spezifizierten Masse der betrogenen Damen ab. Die Bedeutung, die ihr Juan im Zuge der Auseinandersetzung mit ihrem Vater zugesteht, weist bereits auf die weitere Handlung des Stücks voraus: „sólo una mujer como ésta / me falta para mi apuesta; ved, pues, que apostada va“, „Nur eine Frau wie diese fehlt mir noch / für meine Wette. Um sie wette ich.“ [Ebd.] Auch wenn sich Don Juan selbst als unveränderlichen Charakter imaginiert, kann das Publikum bereits zu Beginn des Dramas einen Bruch mit der klassischen Tradition der Verführerfigur erahnen. In diesem Zuge bilden die Einordnung der Handlung in die Zeit des Karnevals und die dementsprechende Maskierung des Protagonisten nicht nur einen Hinweis auf das leitmotivische Verstecken und Täuschen des Libertins. Ferner schließt die Inszenierung des karnevalesken Brauchtums als Spiel im Spiel direkt an dessen Entwicklung an. „Der Karneval ist die umgestülpte Welt“, stellt Michail Bachtin dazu passend fest und führt weiter aus:

Die Gesetze, Verbote und Beschränkungen, die die gewöhnliche Lebensordnung bestimmen, werden für die Dauer des Karnevals außer Kraft gesetzt. Das betrifft vor allem die hierarchische Ordnung und alle aus ihr erwachsenden Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette [...].⁴⁷⁹

Don Juan stilisiert sich selbst zu einem Gesetzlosen, verhöhnt die Sitten, missachtet die Gesetze und wird auch von den weiteren Figuren so wahrgenommen. Vor der Autorität des Alters zeigt er ebenso wenig Respekt wie vor der Religiosität („ni en distinguir me he pasado / al clérigo del seglar“, „ob geistlich oder weltlich war mir gleich“ [DJ, S. 1275 / S. 567]). Er vermischt diese sogar ganz karnevalesk mit dem Profanen und scheint keine Furcht zu kennen: „nunca consideré / que pudo matarme a mí / aquél a quien yo maté“, „ich [...] schlug mich ohne dabei zu erwägen, / daß der den ich erstach mich töten konnte.“ [Ebd.] Mit seiner wahren Liebe zu Inés, die sich im Laufe der Handlung entwickelt, kehrt er diese verkehrte Ordnung allerdings wieder selbst. So wohnt Don Juan in der ersten Szene mit dem Verfassen eines Briefs an sie dem Vorzeichen seiner eigenen Bekehrung bei: „¡mal rayo me parta / si en concluyendo la carta / no pagan caros sus gritos!“, „soll der Schlag mich treffen wenn ich sie, / sobald ich mit dem Briefe fertig bin, / die Schreierei nicht teuer zahlen lasse.“ [DJ, S. 1267 / S. 553] Die feiernden „Estudiantes y Pueblo con hachones, músicas“, „Studenten und Volk

⁴⁷⁹ Bachtin (1969), S. 48. Pérez Firmat (1983) geht auf dieses Element des Karnevals im Stück ein, wendet es jedoch nur auf dessen viel kritisierte zeitliche Struktur an: „When one focuses on the inconsistencies, the anomalies, the improbabilities in the *Tenorio*, one must remember that, during the brief interval of carnival, anomaly, inconsistency, improbability reign supreme.“ Ebd. S. 276.

mit Fackeln, sowie Musikkapellen“ [ebd.], von denen er sich gestört fühlt, stellen seine Nachricht im Zeichen der täuschenden Verführung in einen verkehrten Kontext und wandeln sie im Nachhinein zur aufrichtigen Liebesbotschaft um. Aufgebracht muss er also nicht nur wegen des Lärmpegels sein, sondern außerdem über die Aussicht, sich in Zukunft nicht mehr wie geplant seinem Libertinismus verschreiben zu können. Die Bemerkung von Juans Diener, „Para el tiempo en que se vive, / es un hombre extraordinario“, „Für unsre Zeit ein Mann von großen Gaben“ [DJ, S. 1268 / S. 554] oder besser: ein außergewöhnlicher Mann, nimmt damit eine intertextuelle Dimension an, die auf die literarische Tradition des Don Juan anspielt. Tenorio setzt sich von den weiteren Versionen der frühen Neuzeit – das Stück spielt in der Mitte des 16. Jahrhunderts – deutlich ab. Anders als Tirsos Protagonist kommt ihm schließlich die Rettung durch die Erlangung von wahren Gefühlen zu, die seinen gelebten Karneval wiederum karnevalisierend auf den Kopf stellen. Auch für Doña Inés hat die beschriebene Szenerie Auswirkungen, geht man bei dem Maskenspiel von „a controlled reenactment of a social crisis, a situation of chaos in which the loss of individual and social differences reaches its limit.“⁴⁸⁰ Die krisenhafte Situation bzw. das Chaos erstreckt sich bei ihr nicht nur auf die Interaktion mit anderen Figuren und die hierarchischen Strukturen. Wie zu sehen sein wird gerät ferner ihre individuelle Ordnung aus den Fugen.

Im deutlichen Kontrast zum Lebensstil Don Juans steht die Vätergeneration, vertreten durch Don Gonzalo und Don Diego Tenorio. Als „un par de hombres de piedra“, „Ein sonderbares Paar, gleichwie von Stein“ [DJ, S. 1271 / S. 560], „vertreten sie [...] die unverrückbaren Prinzipien der Gerechtigkeit und Ehre“⁴⁸¹. Mit ihnen nimmt der Text anhand der Stein-Analogie zum einen den Besuch des steinernen Komturs vorweg. Des Weiteren tragen sie den Ärger aus dem Titel des ersten Akts in sich. Das „monstruo“, das „Monstrum“ [DJ, S. 1278 / S. 573] Don Juan gefährdet ihre bereits in Cervantes‘ „Fuerza de la sangre“ thematisierte Ehre, und besonders Gonzalo bietet mit seiner Tochter ein mögliches Ziel. Für ihn stellt Inés „un tesoro / de más quilantes que el oro“, „einen Schatz, / der mehr gilt als Gold“ [DJ, S. 1292 / S. 602] dar. Würde Don Juan seinen Plan umsetzen, „a robar tan gran tesoro“, „diesen Schatz [zu] erobern“ [DJ, S. 1286 / S. 589], würden seine Ehre und sein Ruf auf verheerende Weise zerstört: „para mí, asunto es éste / que honra y vida me interesa.“ [DJ, S. 1292] Die deutsche Über-

⁴⁸⁰ Arias (1993), S. 19.

⁴⁸¹ Briesemeister (1988), S. 253.

setzung („es handelt sich / in meinem Fall um Leben oder Tod“ [DJ, S. 602]) unterschlägt die Gleichsetzung von Ehre und Leben („honra y vida“), bei der es kein „entweder, oder“ gibt. Ein entehrtes Leben ist nicht möglich, sondern bedeutet den Tod. Angesichts dieser Gefahr für die „hija sencilla y pura“, die „schlichte[] reine[] Tochter“ [DJ, S. 1271 / S. 559], die gleichbedeutend mit der Gefährdung der Familienehre ist, verwahrt Gonzalo Inés hinter Klostermauern. Nicht nur der Zugang zu ihr muss folglich einer Kontrolle unterzogen werden, sondern genauso ihre Verbindung zur Außenwelt: „sencilla“ bzw. „schlicht[]“ lassen sich hier als einfach und anspruchslos deuten, die mit einer Schlichtheit des Gemüts oder der Naivität im Sinne von Unwissenheit einhergehen. Die Äbtissin des Klosters, in dem sich Inés aufhält, lobt „la virtud del no saber“, „die Unwissenheit“ [DJ, S. 1288 / S. 593] ihres Schützlings und betont die Vorteile ihres Aufenthalts seit dem Kleinkindalter: „Y los mundanos recuerdos / del bullicio y del placer / no os turbarán tentadores / del ara santa a los pies; / pues ignorando lo que hay / tras esa santa pared, / lo que tras ella se queda / jamás apeteceréis“, „Euch werden nicht Erinnerungen quälen / an weltliche Genüsse die Euch fehlen. / Ihr wißt sie nicht und habt sie nie genossen; / weil Ihr, was jenseits dieser Mauern liegt / nicht kennt, so werdet Ihr es nicht vermissen.“ [DJ, S. 1287-1288 / S. 592] Ähnlich wie bei „Pamela“ erhält die Freiheit von bestimmten Eindrücken eine positive Besetzung. Inés' Isolation bis zum Ende ihres Lebens soll diese um jeden Preis erhalten, da sich falsche Erfahrungen als Risiko in der Frau selbst verankern können. Wenn Don Luis im Zuge von Juans Vorhaben, seine Verlobte zu verführen, angibt: „yo fio en las mujeres / mucho menos que en don Juan“, „ich habe [...] zu den Frauen / noch weniger Vertrau'n als zu Don Juan“ [DJ, S. 1281 / S. 579], trägt er dieser Gefahr, z. B. in Form von sexuellem Begehren, Rechnung. So überführt er das Bild der hinter Mauern eingesperrten Doña Inés in den Kontext von domestizierter Sexualität. Die Leiterin des Klosters verbindet wie gesehen die Eindämmung der Entehrungsgefahr mit dem individuellen Nutzen für die Protagonistin. Ihre Bedienstete Brígida eröffnet jedoch eine andere Perspektive: „tantos años monótonos / de soledad y convento / tenían su pensamiento / ceñido a punto tan ruin, / a tan reducido espacio, / y a círculo tan mezquino“, „soviel lange monotone Jahre / in stiller klösterlicher Einsamkeit / beschränkten sie auf solchen kleinen Kreis / von bläßlichen Gefühlen und Gedanken“ [DJ, S. 1285 / S. 587].

Problematisch für Don Gonzalo sowie für das Mädchen selbst, das ebenso um seine Ehre fürchtet, stellt sich der Aufenthalt hinter Klostermauern heraus, sobald das

Unwissen Neugierde auf die Außenwelt weckt. Erneut liefert die Angestellte Brígida Hinweise auf eine solche Verfassung bei Inés: „Pobre garza enjaulada, / dentro la jaula nacida“, „Das arme Vögelchen, / das schon im Käfig auf die Welt kam“ [DJ, S. 1285 / S. 587]. Die deutsche Übersetzung von „garza“ mit dem allgemeinen Begriff des Vogels muss an dieser Stelle zu dem des Reihers zugespitzt werden, um den Konnex zu Unwissen und Wissbegierde zu verdeutlichen. „Der Reihervogel gilt als Symbol der Neugier, aber auch der Ergründung verborgener Weisheit, und wegen seines grauen Gefieders ist er auch zum Sinnbild der Buße geworden. Nach antiker Überlieferung kann er sogar Tränen vergießen.“⁴⁸² Mit dem religiösen Gehalt des Symbols hebt der Text die Rolle Inés‘ als Retterin der Seele Don Juans hervor. Neugier und die Ergründung des Verborgenen verweisen weiter auf ein Bedürfnis, das die Gefangenschaft und die Avancen des Protagonisten bei ihr auslösen. Don Juan macht sich ihre schlummernden Empfindungen mit der Bestechung ihrer Dienerin zunutze und legt damit den Grundstein für seinen Erfolg: „Brígida: Figuraos / si habré metido mal caos / en su cabeza, don Juan. La hablé del amor, del mundo, / de la corte y las placeres“, „Brígida: Ihr könnt Euch denken welches Durcheinander / in ihrem Kopf ich angerichtet habe. / Ich habe ihr von Liebe, von der Welt, / vom Hof und von Vergnügungen gesprochen“ [DJ, S. 1285 / S. 588]. Die „deseos mal dormidos“, die nicht fest schlafenden „Begierden“ können mit dieser Initialzündung an die Oberfläche gelangen und dort einen Brand auslösen: „allá dentro de su pecho / han inflamado una llama“, „[sie] zündeten in ihrer jungen Brust / in solcher Stärke eine Flamme an“ [ebd.]. Damit kann nur eingeschränkt der Feststellung Gustavo Pérez Firmats zugestimmt werden, „the focus of contamination, the carrier of the disease, is not so much Juan as his letter, which "contaminates" not only Ines“⁴⁸³. Vielmehr ist die Rolle der bereits in Inés vorhandenen Voraussetzungen ungeachtet der Bedeutung des Briefs zu betonen, den Brígida überbringt. Dieser besitzt weniger eine vergiftende oder kontaminierende Wirkung, als vielmehr einen katalysatorischen Effekt.

⁴⁸² Briesemeister (1988), S. 263. Vgl. zum Symbol des Reihers auch Becker (1992), S. 239-241.

⁴⁸³ Pérez Firmat (1983), S. 272. Dieser formuliert an späterer Stelle im Sinne der hier gewählten Argumentation: „For Inés the reading of the document marks a moment of self-revelation, of awakening: dormant feelings quicken, unacknowledged impulses crowd into consciousness.“ Ebd. S. 273.

5.5. Der Ausbruch des Verborgenen in Doña Inés' Ohnmacht

Den letzten Anstoß zum Durchbruch des bisher in Inés Verborgenen liefert also Don Juans Brief, den dieser in der ersten Szene von Zorrillas Stück verfasst. Darin thematisiert er ihr abgeschottetes Dasein und entwirft eine Gegenwelt der Freiheit und des Liebesglücks. An seine Verbündete Brígida anschließend macht er sich dabei das Symbol des Vogels zunutze:

garza que nunca del nido / tender osastes el vuelo / el diáfano azul del cielo / para aprender a cruzar: si es que a través de esos muros / el mundo apenas miras, / y por el mundo suspiras / de libertad con afán / acuérdate que al pie mismo / de esos muros que te guardan, / para salvarte te aguardan / los brazos de tu don Juan. [DJ, S. 1290]

kleiner Vogel, der von seinem Nest / nie den Flug zum wunderblauen Himmel / in die Freiheit zu erheben wagte. / Wenn von deiner Klause aus du traurig / deine Augen auf die Umwelt richtest / und Verlangen nach der Freiheit spürst, / dann erinn're dich, daß an dem Fuße / jener hohen Mauern die dich hegen / dich die Arme Don Juans erwarten. [DJ, S. 598]

Die Außenwelt setzt Don Juan in einen deutlichen Kontrast zum Nest und zu den Mauern des Konvents. Er schafft mit dem Bild des den Himmel durchfliegenden Vogels eine Atmosphäre der Freiheit und des Grenzenlosen. Sich selbst stellt er schließlich mit dem Verlangen nach diesem Freiraum in einen direkten Zusammenhang und stilisiert seine Person – und mit dem Aufrufen seiner Arme durchaus auch seine körperliche Nähe – zu dessen Garanten. Refrainartig bietet er sich in seinem Schreiben immer wieder als Ausweg an. Dabei setzt er das Mittel der diskursiven Herabsetzung ihres Aufenthaltsortes ein: „y si odias esa clausura, / que ser tu sepulcro debe, / manda, que a todo se atreve / por tu hermosura don Juan.“, „und wenn du die Klostermauern haßt, / die man dir zum Grabe geben will, / brauchst du über mich nur zu gebieten. / Alles alles wagt für dich Don Juan“ [DJ, S. 1291 / S. 599]. Inés sieht sich so mit einem Gegenentwurf zu der durch die Äbtissin positiv besetzten Isolation konfrontiert, die im Symbol der Taube aufbricht: „hermosísima paloma / privada de libertad“, „schönste Taube die gefangen trauert“ [DJ, S. 1290 / S. 597]. Auch die Klostervorsteherin verwendet zuvor ein Gleichnis mit einer Taube: „Mansa paloma enseñada / en las palmas a comer / del dueño“, „Wie eine zahme Taube die gewohnt ist, / die Nahrung aus des Herren Hand zu nehmen“ [DJ, S. 1288 / S. 593]. Eine doppelte Implikation kommt dabei zum Tragen. Zum einen die christliche Wendung, die auf die Versöhnung mit Gott und damit auf den Schluss des Stücks verweist, des Weiteren der säkularisierte

Hinweis auf die Liebe, für die ein Taubenpaar steht.⁴⁸⁴ Dem einsamen, traurigen Vogel fehlt sein Gegenpart zur Erfüllung der schicksalhaften Bestimmung, so macht der Protagonist deutlich: „los cielos juntaron / los destinos de los dos“, „Weil uns lange schon die Himmelsmächte / füreinander auserkoren hatten“ [DJ, S. 1290 / S. 597].

Eine erkennbare Unsicherheit schlägt sich in Folge des Aufeinandertreffens der beiden Wertesysteme und Lebensentwürfe bei Inés nieder, die sich jedoch bereits vor der Lektüre des Briefes abzeichnet. So empfindet sie nach der Ansprache durch die Äbtissin „mil encontradas ideas / me combaten a la vez“, „tausend widerstrebende[] Gedanken“ [DJ, S. 1288 / S. 594], die sie bedrängen, und die Nachricht Don Juans verstärkt diesen Effekt: „no sé qué siento“, „Ich weiß nicht was ich fühle“ [DJ, S. 1290 / S. 597]. Ihre Unentschlossenheit äußert sich als Zerrüttung in einem „corazón desgarrado“ [DJ, S. 1291], einem zerrissenen Herzen, sowie im bewussten Erkennen einer problematischen Tragweite ihrer aufkeimenden Bedürfnisse: „este anhelo / fatal“, „dies verhängnisvolle Sehnen“ [DJ, S. 1291 / S. 599] bildet das Produkt zum einen ihrer Neugierde auf die vorenthaltene Welt sowie zum anderen der Bemühungen Don Juans. „¿Qué sentimientos dormidos / son los que revela en mí? / ¿Qué impulsos jamás sentidos? / ¿Qué luz, que hasta hoy nunca vi? / ¿Qué es lo que engendra en mi alma / tan nuevo y profundo afán? / ¿Quién roba la dulce calma / de mi corazón?“, „Welch schlummernde Gefühle weckte er / in meinem Innern, welche nie gefühlten / Impulse wurden durch ihn in mir wach; / was für ein Licht das ich noch nie gesehen? / Welch neues tiefes Sehnen meiner Seele hat er erzeugt? Und wer hat meinem Herzen / Frohsinn und Heiterkeit geraubt?“ [Ebd.] Frohsinn und Heiterkeit gibt das spanische Original vielmehr als die „süße Ruhe“ an, die Gefahr läuft, im Hinblick auf die Ehrvorstellungen und die Anforderungen an eine Frau und Tochter gestört zu werden. Brígidas abschließende Antwort auf die emphatische Fragenreihe fasst die These des Briefes noch einmal zusammen: „Don Juan“ [DJ, S. 1291 / S. 599]. An der Verbindung von Freiheit, Liebe und Verführer – deren Reiz durch das Risiko zwar getrübt, jedoch nicht geschmälert werden kann – lässt sie keinen Zweifel. Er verkörpert, noch in einem abstrakten und schriftlichen Sinne und *in absentia*, dieses Konzept und steht Don Gonzalo als Vertreter patriarchalischer Werte diametral gegenüber. Dieser erlegt seiner Tochter Grenzen in Form von Mauern auf und treibt die Begehrenskontrolle und -repression der Frau damit auf die Spitze.

⁴⁸⁴ Vgl. Becker, S. 299-300.

Die Gefahr für ihre Ehre und für ihr Leben macht sich bei Inés körperlich bemerkbar, obwohl Don Juan zu diesem Zeitpunkt im Stück ausschließlich per Brief mit ihr kommuniziert. Noch bevor sie sich des Schreibens annimmt und die Bedenken und ihre Zerrissenheit bewusst zur Formulierung gelangen, beginnen diese bereits, sich ihren Weg zu bahnen. Sie weisen in diesem Zug auf ihre Ohnmacht voraus:

Inés: ¡Ay! Se me abrasa la mano / con que el papel he cogido.

Brígida: Doña Inés, ¡válgame Dios! / Jamás os he visto así: / estáis trémula.

Inés: ¡Ay de mí!

Brígida: ¿Qué es lo que pasa por vos?

Inés: No sé... El campo de mi mente / siento que cruzan perdidas / mil sombras desconocidas / que me inquietan vagamente; / y ha tiempo al alma me dan / con su agitación tortura. [DJ, S. 1289]

Doña Inés: Oh weh, mir ist als brennten mir die Finger / mit denen ich den Brief genommen habe.

Brígida: Doña Inés! Was geht denn mit Euch vor? / Ihr zittert ja, noch nie sah ich Euch so.

Doña Inés: Ich weiß nicht... tausend unbekannte Schatten, / die wie verloren meinen Kopf durchkreuzen, / beängstigen und quälen mich schon lange / mit einer vagen unbestimmten Furcht. [DJ, S. 596]

Das in der deutschen Übertragung verwendete „mir ist als“ muss in Anbetracht des spanischen Originals gestrichen werden. Denn Inés relativiert ihre Aussage nicht, sondern konstatiert ein tatsächliches Brennen ihrer Hand. Damit kommt zum einen der für sie brisante Inhalt des Papiers zum Tragen, zum anderen wird eine konkrete Verbindung zum Inhalt und zur leidenschaftlich brennenden Gefühlswelt Don Juans hergestellt. Diese erstreckt sich vom Bild eines Funkens bis hin zu einem Vulkan, trägt sowohl Zerstörung als auch Erneuerung in sich und impliziert ebenso eine sexuelle Komponente: „en mi pecho / brotó una chispa ligera, / que han convertido en hoguera / tiempo y afición tenaz“, „Aus der Hoffnung sprang der Liebesfunke, / den die Zeit und meine stete Neigung / zu dem Feuerbrande schwellen ließ, / zu der unauslöschlich wilden Flamme“ [DJ, S. 1290 / S. 597]; „En vano a apagarla / concurren tiempo y ausencia, / que doblado su violencia, / no hoguera ya, volcán es“, „Zeit und Ferne konnten meine Liebe, / konnten diesen Feuerbrand nicht löschen, / der jetzt zum Vulkan geworden ist.“ [DJ, S. 1290 / S. 597-598] Diese innere Entwicklung knüpft der Protagonist an seine Karriere als Verführer und mythische Legende. Er beschreibt jedoch zugleich den Wandel zum wahrhaftig Liebenden: „Empezó por una apuesta, / siguió por un devaneo, / engendró luego un deseo, / y hoy me quema el corazón“, „Mit einer Wette hat es angefangen / aus Eitelkeit und lüsternem Verlangen / und jetzt verbrennt die Liebe mir das Herz.“ [DJ, S. 1285 / S. 588] An dieser Stelle weist der Text noch keine eindeutigen Signale auf, dass Juan tatsächlich von seinem Plan, Inés in

seine Liste der Betrogenen eingehen zu lassen, ablässt. Deutliche Hinweise auf seine aufrichtigen Gefühle jenseits der Manipulation erhält der Leser jedoch in einer späteren Szene, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Die brennende Hand der Doña Inés begleiten pathognomische Erscheinungen wie Zittern sowie die Ahnung einer Ohnmacht und der Ermattung: „Yo desfallezco“ [DJ, S. 1290]. Ihren Höhepunkt erreicht die Reihe der physisch wirksamen Anzeichen ihrer konkurrierenden Empfindungen am Ende des dritten Akts. Dort verschwimmen für Inés endgültig die Grenzen zwischen Illusion und Realität, und die Gefahr für ihre Integrität bricht durch die physische Präsenz Don Juans auf: „Inés: ¿Qué es esto? Sueño..., delirio. / Juan: ¡Inés de mi corazón! / Ines: ¿Es realidad lo que miro, / o es una fascinación...? / Tenedme..., apenas respiro... / Sombra..., huye por compasión. / ¡Ay de mí...!“, „Doña Inés: Was ist das? Träume ich? Seh ich Gespenster? / Don Juan: Doña Inés, Geliebte meines Herzens! / Doña Inés: Ist es ein Zauber, ist es Wirklichkeit, / was ich erblicke? Haltet mich, mir schwindelt. / Oh Schatten, fliehe, aus Barmherzigkeit!“ [DJ, S. 1291 / S. 600] In Inés' verwirrter Äußerung taucht der Schatten aus den oben zitierten „sombras desconocidas“ [DJ, S. 1289] wieder auf, und ihre bislang zurückgedrängten Wünsche finden in Don Juan ihre Konkretisierung und Materialisierung. Das plötzliche Auftauchen des Libertins sowie die daraus resultierende moralische Bredouille übersteigen ihre Vorstellungskraft. Diesen Konflikt spiegelt die folgende Ohnmacht wider sowie das nahende Bewusstseins, das die von Don Gonzalo etablierte Ordnung zu zerstören droht: „Desmáayase Doña Inés y Don Juan la sostiene. La carta de Don Juan queda en el suelo abandonada por Doña Inés al desmayarse“, „Doña Inés fällt in Ohnmacht und Don Juan hält sie, / der Brief Don Juans fällt dabei zu Boden.“ [DJ, S. 1291 / S. 600] Noch einmal setzt der Text den Brief in Szene und schließt damit den Bogen ab, der von der Reaktion Inés' auf die Rede der Äbtissin über den Effekt des Brennens und der Verwirrung bis zum Erscheinen Juans führt. Bereits im Zuge der erstgenannten Unterredung zeichnet sich sein dramatischer und weitreichender Gehalt ab: „temblé / y sentí del corazón / acelerarse el vaivén, / y teñírseme el semblante / de amarilla palidez“, „das Herz mir stockte und ich erblaßte“ [DJ, S. 1288 / S. 594]. In der spanischen Version von Zorrillas Stück ist über das Stocken des Herzens und die Blässe hinaus erneut von Zittern die Rede sowie von einem sich steigernden Wogen oder einer Hin- und Herbewegung. Letztere können entweder an den aufgerufenen Herzschlag und damit an einen erhöhten Puls

angeschlossen, oder als Hinweis auf die emotionale Zerrüttung und Unentschlossenheit gelesen werden.

Mit der Überführung von Doña Inés' Neugier, ihres Begehrens sowie ihrer Ängste und Befürchtungen in eine greifbare Form (des Briefs sowie der Erscheinung Don Juans), kündigt sich im Moment ihrer Ohnmacht bereits ein Wissen an, das in einem eklatanten Gegensatz zu Pamelas Unbedarftheit steht. Die Funktionen des schriftlichen Dokuments klaffen am Punkt der Mediatisierung und Abführung der bei Koschorke genannten „Körperströme“ auseinander.⁴⁸⁵ So stehen in Richardsons Roman die ausgetauschten Schriftstücke am Ende für eine sublimierte und an die Tugend in Sein und Handeln gebundene Liebe, die schließlich von dem Bedränger Mr. B. erkannt wird. Don Juan nutzt seinen Brief hingegen um gerade Tugend und Moral zu unterlaufen, und mit ihm verleiht er seinem Begehren ungebrochene und die Grenzen der Schrift überschreitende Wirkung. Inés' brennende Hand steht Modell für diese, körperliche und kreatürliche Besetzungen gerade nicht abführende Funktion. Auch an den Äußerungen der Protagonistinnen infolge ihres ohnmächtigen Ausfalls lässt sich ein deutlicher Unterschied feststellen, der die beiden Lager von Wissen und Nicht-Wissen offenlegt. Das mehrmalig angebrachte „I knew nothing more of the matter“ Pamelas, dessen zeitliche Verschiebung durch das Verfassen ihrer Berichte nicht unterschlagen werden darf, diese jedoch allein den Nachvollzug für Leserin und Leser ermöglichen, stellt, wie zu Beginn der Textanalysen gesehen, die Garantie der Konservierung ihrer Unschuld dar und damit das sprachliche Gegenstück zur Ohnmacht selbst. Inés erwacht mit einer an die Marquise erinnernde Bemerkung: „Loca estoy“ [DJ, S. 1294]. Mit „Benommenheit“ wählt der Übersetzer ins Deutsche einen Begriff, der den Implikationen des Originals nicht gerecht wird. Vielmehr ist ein Zustand des Wahnsinns gemeint, der verdeutlicht: In die Welt der weiblichen Hauptfigur Zorrillas hat eine Erfahrung Einzug gehalten, die sie nicht mit dem Ehrbegriff ihres Vaters und den damit verbundenen Erwartungen an sie vereinbaren kann. Ihr ohnmächtiger Zusammenbruch veranschaulicht die Ausweglosigkeit der Situation und bietet weiter die Angriffsfläche, um die drohende Entehrung von außen voranzutreiben. Im bewusstlosen Zustand verschleppt sie Don Juan in sein Anwesen.

Zwar erinnert sich Inés nach der Entführung nicht mehr an die Vorgänge im Kloster, „Pues no recuerdo“, „Ich kann mich gar nicht mehr daran erinnern“ [DJ, S. 1295 / S.

⁴⁸⁵ Vgl. Kapitel VI. / 1., S. 95-96.

607], die ihr widerfahrenen Erlebnisse mit Don Juan sind ihr jedoch durchaus bewusst: „me ha envenenado / el corazón“, „mir hat Don Juan das Herz vergiftet.“ [DJ, S. 1296 / S. 608] In seiner Abwesenheit fasst sie den Entschluss zu fliehen und sich damit ihrer Ehre und ihrer Rolle als Tochter und unverheirateter Frau gemäß zu verhalten, bedeutet doch der Aufenthalt im Haus eines Junggesellen einen nicht akzeptablen Normenbruch. „Nunca el claustro abandoné, / ni sé del mundo exterior / los usos: mas tengo honor“, „Ich hatte nie das Kloster noch verlassen / und kenne die Gebräuche nicht der Welt. / Doch hab‘ ich meine Ehre“ [DJ, S. 1295 / S. 608]. Don Juans erneuter Auftritt setzt ihrem Aufbruch jedoch ein jähes Ende. Gewalt ist dabei nicht im Spiel, vielmehr tut die Sprache erneut ihren Dienst, jedoch nicht in schriftlicher, sondern in mündlicher Form. Wie er sich bereits in seinem Brief mehrfach als Repräsentant der Freiheit stilisiert, verleiht er seiner Rede nun mithilfe einer mehrfach wiederkehrenden Zeile Nachdruck. Sie sticht aus der im Original verwendeten Versform heraus: „¿no es verdad [...], / que están respirando amor?“, „ist es nicht wahr, [...] / daß [...] Liebe atmen?“ [DJ, S. 1296-1297 / S. 611]. Dabei liefert das Strophenschema einen interessanten Hinweis auf die Wandlung des Protagonisten hin zu aufrichtigen Gefühlen für Inés.

Das Muster der *décimas*, der zehnzeiligen Versgruppen mit einem identischen Strophenausgang, durchbricht Inés‘ Vortrag in Form von vierzeiligen *redondillas*. Obwohl Zorrilla dieses Schema nicht zum ersten Mal in seinem Drama verwendet, signalisiert dessen folgender Gebrauch durch Don Juan einen deutlichen Einschnitt, zumal Lope de Vega in seiner Poetologie des Dramas, der „Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo“ von 1609, die Zehnzeiler für „cosas [...] de amor“⁴⁸⁶, also für Liebesdinge empfiehlt. Für das zeitgenössische Theater des *Siglo de oro* gilt Lopes Schrift als epochemachend, da seine Formel der *comedia* von zahlreichen Autoren übernommen wird. Im Hinblick auf Zorrillas Rückgriff auf diese Zeit bei der Gestaltung von „Don Juan Tenorio“ liegt eine entsprechende Aufladung der Strophenform also nahe. Auch inhaltlich bildet die Liebe den Gegenstand des Dialogs. Nachdem Inés ihrem Entführer seine Wirkung auf ihre Person vor Augen geführt hat, gesteht sie ihm diese ausdrücklich ein: „te adoro“, „ich vergött’re dich!“ [DJ, S. 1297 / S. 612] Wo das Liebesgeständnis Juans zuvor noch nicht als aufrichtige Abkehr vom Libertinismus gewertet werden konnte („hoy me quema el corazón“, „jetzt verbrennt die Liebe mir das Herz.“ [DJ, S. 1285 / S. 588, siehe Zitat oben]), geht der Inhalt nun mit der Form seiner

⁴⁸⁶ Vega Carpio (1971), S. 297. Vgl. dazu Baehr (1962), S. 168, sowie zu den Formen der *décima* und der *redondilla* denselben S. 167-173 und 212-221.

Äußerung eine überzeugende Symbiose ein: „cambia de modo mi ser“, „Dies Wort hat mich geändert“ [DJ, S. 1297 / S. 612]. Entsprechend ist er gewillt, die Anzeichen eines stereotypen Don Juan abzulegen und sich ernsthaft um Inés zu bemühen: „iré mi orgullo a postrar / ante el buen comendador“, „meinen unbeugsamen Stolz / will ich vor deinem guten Vater beugen“ [DJ, S. 1298 / S. 612]. Damit sind Carlos Feals Zweifel an einer eindeutigen Veränderung des Verführers zu widersprechen, gerade da sich der Kritiker auf die verwendete Sprache bezieht: „Don Juan, even if he falls in love, remains theatrical. [...] If Don Juan's feelings have changed, his words are the same as always.“⁴⁸⁷

Die Entscheidung beider Figuren gegen die Rolle des rücksichtslosen Mörders und Verführers sowie gegen die der isolierten Novizin führt im ersten Schritt nicht zu einer glücklichen Verbindung. Sie scheitert an den festgefahrenen Vorstellungen, die der moralische Fundamentalist Don Gonzalo mit Don Juan assoziiert. Nach der forcierten Trennung bleibt Inés die Rückkehr zu einem vorjuanesken Zustand („placeres domésticos / la dichosa sencillez / y la calma venturosa, / me hicieron apetecer / la soledad de los claustros / y su santa rigidez“, „Freuden stiller Häuslichkeit / und ruhig glücklicher Beschaulichkeit, / die mich die Einsamkeit des Klosterlebens mit ihrer frommen Zucht ersehnen ließen“ [DJ, S. 1288 / S. 594]) jedoch verwehrt, und eine Wiedereingliederung in ihr altes Leben gelingt nicht: „Dicen que de sentimiento [murió] / cuando de nuevo al convento / abandonada volvió / por don Juan“, „Man sagt, als sie zurück ins Kloster ging, / sei sie aus Sehnsucht nach Don Juan gestorben.“ [DJ, S. 1305 / S. 628] Ihr Tod bildet damit die Verlängerung und Verschärfung ihrer Ohnmacht, die die beiden Welten bereits als inkommensurabel ausgestellt und diesem Umstand eine körperliche sowie seelische Dimension verliehen hat. Zwar kommt ihr als passive Entführte (nicht zuletzt aufgrund ihres bewusstlosen Ausfalls) keine Schuld im Sinne einer aktiven Gefährdung ihrer Ehre zu. Sie ist jedoch ihrer geistigen Unschuld beraubt, und die schlummernden Bedürfnisse und Empfindungen lassen sich nicht mehr zurückdrängen.⁴⁸⁸ Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich erneut die Frage nach dem Bild der reinen Gestalt der Doña Inés. Es wurde hier festgestellt, dass sie mit ihren veränderten Gefühlen Zweifel am Leben im Kloster hegt und so den rigiden Prinzipien der Familienehre widerspricht. Mit Don Gonzalos Richtlinien kann sie die Liebe zu Don

⁴⁸⁷ Feal (1981), S. 379.

⁴⁸⁸ Dabei ist auffällig, dass die Ohnmacht auch in dieser Hinsicht eine paradoxe Struktur innehat, einerseits die Komponente der äußerlichen Passivität und Schuldlosigkeit, andererseits diejenige der Übertretung eines spezifischen Unschuldsideals.

Juan nicht vereinbaren, und dieser fürchtet, „que mi honor manchara / a ese hijo de Satanás“, „daß mir dieser Satanssohn / die Tochter stiehlt und mich dadurch entehrt.“ [DJ, S. 1293 / S. 602]

Jedoch impliziert die Rettung Don Juans durch Inés sowie die himmlische Sublimierung der beiden Seelen ein göttliches Urteil, das ein derartiges Ehrkonzept als unhaltbar identifiziert. So verdeutlicht die Protagonistin: „Misterio es que en comprensión / no cabe de criatura: / y sólo en vida más pura / los justos comprenderán / que el amor salvó a don Juan / al pie de la sepultura“, „Daß meine Liebe ihn erlösen durfte, / ist ein Geheimnis das der Kreatur / unfäßbar bleibt und der Gerechte nur / im bess’ren Dasein zu verstehen vermag.“ [DJ, S. 1318 / S. 653] So kollidieren die Grundsätze Don Gonzalos nicht nur mit einem Libertin im gesellschaftlichen und moralischen Sinne, sondern außerdem mit einem Glaubensverständnis sowie einem Begriff der Liebe, die der Text als einem besseren bzw. in der spanischen Version einem reineren Leben zugehörig ausweist. Besonders die weibliche Hauptfigur – und dies stellt sich auch für das Motiv der Ohnmacht als bedeutend heraus – macht sich damit im konservativ-weltlichen Sinne schuldig, gerade um auf einer höheren, und zwar der göttlichen Ebene die Verfehlungen Don Juans überwinden zu können und schließlich selbst erhöht zu werden. Für beide Figuren lässt sich somit formulieren: „Nun liegt gerade der Versuch Zorrillas in dieser Richtung, den Widerspruch zwischen repressiver Moral und der menschlichen Sehnsucht nach Liebe zu überwinden, einer Sehnsucht, die die Freiheit verlangt und gleichzeitig auch nach ihr handelt.“⁴⁸⁹ Die eingangs zitierte Behauptung der „reine[n] Gestalt“⁴⁹⁰ der Doña Inés ist in diesem Sinne haltbar und zutreffend. Dem beschriebenen Konflikt, der sich in der Auseinandersetzung Don Juans mit Don Gonzalo äußert, geht das folgende Kapitel bis zum Tod Juans nach, um die Konsequenzen für Inés und die weitere Bedeutung ihres ohnmächtigen Zusammenbruchs herauszustellen.

5.6. Göttliche Legitimation und Rettung durch die romantische Liebe

Mit dem veränderten Don Juan steht die im Zitat am Ende des vorhergehenden Kapitels erwähnte repressive Moral, vertreten durch Don Gonzalo, vor einem Problem, dem sie offenbar nicht gewachsen ist. Denn der Geläuterte beabsichtigt zum einen, Inés‘ Vater gegenüber seinen Stolz zu missachten, zum anderen findet er entgegen seiner

⁴⁸⁹ Díez Taboada (1985), S. 421.

⁴⁹⁰ Díez Taboada (1985), S. 419. Vgl. auch das Zitat auf S. 191 sowie Anmerkung 444.

ursprünglich blasphemischen Haltung zum Glauben an die göttliche Vergebung: „el Edén se me abra. / No es, doña Inés, Satanás / quien pone este amor en mí: / es Dios, que quiere por ti / ganarme para *Él* quizás“, er glaubt, „daß mir der Himmel wieder offensteht. / Der Satan ist es nicht der diese Liebe / zu dir mir gegeben hat. Gott ist es / der mich vielleicht durch dich zu retten sucht.“ [DJ, S. 1297 / S. 612] Dabei wendet er sich von der „amor terrenal“, seinem „irdische[n] Verlangen“ ab und sein Gefühlsleben bestimmt nicht mehr „esa chispa fugaz“, „der Funke, der flüchtig aufspringt“ [DJ, S. 1297-1298 / S. 612]. Er will seinen eingangs postulierten fragwürdigen Lebensstil hinter sich lassen („como vivió hasta aquí, / vivirá siempre don Juan“, „wie Don Juan bisher sein Leben führte, / lebt er auch weiter“ [DJ, S. 1278 / S. 574, siehe Zitat oben]). Im Zuge der Begegnung mit Don Gonzalo macht er jedoch die Gefahr eines Rückfalls deutlich: „y seré quien siempre he sido, / no queriéndolo ahora ser“, „und werde wieder das was ich gewesen, / obwohl ich wünschte es nicht mehr zu sein.“ [DJ, S. 1301 / S. 618] Im zweiten Teil des Stücks kommt im direkten Rückgriff auf die genannte Passage der vereitelte Versuch der Veränderung zum Tragen, den Inés letztlich in den Kummer und in den Tod treibt: „sabed, señor capitán, / que yo soy siempre don Juan, / y no hay cosa que me espante“, „Und merkt Euch ein für allemal, Herr Hauptmann, / daß ich noch immer Juan Tenorio bin, / und daß es nichts gibt was mir Furcht einflößt.“ [DJ, S. 1309 / S. 636]

Für den Rückschritt verantwortlich zeichnet Inés‘ Vater. Solange er den Wandel nicht akzeptiert, können Juans Vorsätze keine Erfüllung erfahren. Als unüberwindliches Hindernis stellt sich die Besorgnis des Komturs um seine Ehre heraus und dieser als unbelehrbar: „Gonzalo: ¿Adónde está ese traidor? / Juan: Aquí está, comendador. / Gonzalo: ¿De rodillas? / Juan: Y a tus pies. / Gonzalo: Vil eres hasta en tus crímenes“, „Don Gonzalo: Wo ist der Schuft? / Don Juan: Hier bin ich Herr Komtur. / Don Gonzalo: Auf deinen Knien? / Don Juan: Und zu Euren Füßen. / Don Gonzalo: Verächtlich selbst in deinen Missetaten!“ [DJ, S. 1300 / S. 617] Die Geste des Kniefalls interpretiert er als Verhöhnung und Respektlosigkeit durch Don Juan, und dessen Schuld steht für ihn von Beginn an ohne Zweifel fest: „¡Derramar en su alma virgen / traidoramente la hiel / en que rebosa la tuya, seca de virtud y fe!“, „In ihre reine jungfräuliche Seele / verräterisch die Galle einzugießen, / von der die deine, jeder Ehrenbar / und ohne Treu und Glauben, überläuft!“ [DJ, S. 1300 / S. 617-618] Wie gesehen ist der Grund für die Störung von Doña Inés‘ Ruhe jedoch nicht allein bei Don Juan zu suchen. Gerade die Sehnsüchte infolge der Isolation und der Beschneidung ihrer

Freiheit sind ebenso beteiligt. Es geht Don Gonzalo, so wird schnell deutlich, erst in zweiter Linie um seine Tochter, primär verteidigt er seine Prinzipien aus einem verhärteten Ehrverständnis heraus: „¿Tú su esposo? / Primero la mataré“, „Du ihr Gemahl? Nein, niemals, Don Juan! / Eh das geschieht will ich sie lieber töten.“ [DJ, S. 1301 / S. 619] In seiner Bündigkeit und Entschlossenheit birgt der Satz in der spanischen Version im Vergleich mit der Übertragung ins Deutsche eine größere Vehemenz. Im ersten Fall will Gonzalo Inés nicht nur töten, sondern er wird dies tun.

Don Juans Rechtfertigungs- bzw. Überzeugungsversuche zielen im Dialog mit Gonzalo auch auf eine Restitution der „alma virgen“, der „jungfräuliche[n] Seele“ [DJ, S. 1300 / S. 617, siehe Zitat oben]. Deren Verlust beklagt Inés' Vater, in dem vom Text schließlich bestätigten Wertesystem ist sie jedoch nach wie vor vorhanden: „No amé la hermosura en ella, / ni sus gracias adoré; / lo que adoro es la virtud, don Gonzalo, en doña Inés“, „Nicht wegen ihrer Schönheit lieb' ich sie, / noch weil mich ihre Anmut unterjochte; / was ich in ihr verehere ist die Tugend.“ [DJ, S. 1301 / S. 618] Liebesbekundungen, Demutsbeweise und sogar die Breitschaft der finanziellen und materiellen Abhängigkeit („tú gobernarás mi hacienda“, „Ihr werdet über mein Vermögen schalten“ [DJ, S. 1301 / S. 619]) prallen an Don Gonzalo ab, und er stellt stattdessen seine starren Vorstellungen sowie seinen Mangel an christlicher Barmherzigkeit und Nächstenliebe unter Beweis: „¿Y qué tengo yo, don Juan, / con tu salvación que ver?“, „Was habe ich mit deiner Seligkeit zu schaffen, Don Juan?“ [DJ, S. 1301 / S. 620] Mit der Bezeichnung als „cobarde“ [DJ, S. 1301], als Feigling, sieht der Protagonist seinen Stolz verletzt. Er gibt die Hoffnung auf Rettung und Liebe auf und tötet den unbelehrbaren Alten, dem gewohnten Muster des rücksichtslosen Mörders und Verführers entsprechend. „Llamé al cielo y no me oyó, / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el cielo, y no yo“, „Da mich der Himmel, / als ich ihn anrief nicht erhören wollte / und mir des Paradieses Tor verschloß, / so hat *er* und nicht ich die Schuld zu tragen / für meine Taten hier auf dieser Erde.“ [DJ, S. 1302 / S. 622] Die Verantwortung für Juans Reaktion weist der Text mit den immer wieder scheiternden Versuchen, sich Gehör zu verschaffen, dem *Comendador* zu. Nach der Flucht des restituierten Gesetzesbrechers aus der Stadt gibt Doña Inés eine erste Kostprobe ihres Aufopferungswillens und übernimmt die Rolle der Bittstellerin: „Todos: ¡Justicia por doña Inés! / Inés: Pero no contra don Juan. / (*Cayendo de rodillas.*)“, „Alle: Gerechtigkeit! / Doña Inés: Nicht gegen Dun Juan!“ [DJ, S. 1303 / S. 622] Den Kniefall, den auch Don Juan nutzt, allerdings vergeblich versucht, ihren Vater

zu überzeugen, unterschlägt der deutschsprachige Text an dieser Stelle. Er spielt für den Ausgang der Handlung eine nicht zu verachtende Rolle, da er auf die Gewährung von Inés' Bitte nach Rettung im letzten Akt verweist. Gott wird damit als gnädiger als Don Gonzalo inszeniert, und wieder treffen die beiden unterschiedlichen moralischen Konzepte aufeinander, die sich bis ins Jenseits und in den phantastischen Teil des Stücks ziehen. Inés ordnet sich selbst deutlich einem Lager zu: „This statement clearly establishes that love, for Inés, triumphs over honor.“⁴⁹¹

Fünf Jahre nach den Vorkommnissen um die gescheiterte Liebe gelangt Juan erneut nach Sevilla und behauptet seinen Status als Libertin. Er begegnet dort auf der Suche nach Spuren aus seiner Vergangenheit geisterhaften Gestalten und wandelnden Statuen, und ein weniger furcht- und rücksichtsloses Ich tritt dabei zutage: „Dudo..., temo..., vacilo..., en mi cabeza / siento arder un volcán..., muevo la planta / sin voluntad, y humilla mi grandeza / un no sé que de grande que me espanta“, „ich zweifle, fürchte, schwanke; / in meinem Hirn ist ein Vulkan entbrannt; / mein Schritt ist zögernd, willenlos und schwach; und etwas Großes, was ich nicht erfasse, / demütigt meinen Stolz und macht mir angst.“ [DJ, S. 1316 / S. 648] Angst bzw. Furcht weist er vor den unheimlichen Begegnungen noch vehement zurück. Mit dieser Aufweichung kündigt sich auch seine Empfänglichkeit für den göttlichen Einfluss und den Glauben an die himmlische Gnade am Ende des Dramas an.

Don Gonzalo lässt hingegen eine Entwicklung vermissen. Traditionell eingeleitet durch die Einladung zum gemeinsamen abendlichen Mahl sucht er nach seinem Tod als steinerne Statue Don Juan auf und reicht ihm schließlich die Hand:

Juan: ¿Muestrasme ahora amistad? / Estatua: „Sí: que injusto fui contigo, / y Dios me manda tu amigo / volver a la eternidad. / Juan: Toma, pues. / Estatua: Ahora, don Juan, / pues desperdicias también / el momento que te dan, / conmigo al infierno ven. / Juan: ¡Aparta, piedra fingida! [DJ, S. 1317-1318]

Don Juan: Zeigst du mir Freundschaft jetzt? / Statue: Ja, Don Juan, / denn ich bin ungerecht zu dir gewesen, / und Gott befiehlt mir nunmehr als dein Freund / zurückzukehren in die Ewigkeit. / Don Juan: Hier hast du meine Rechte. / Statue: Nun, Don Juan, / da du den letzten Augenblick nicht nutzttest, / den man dir gab, komm mit mir in die Hölle! / Don Juan: Laß los du falscher Stein, laß meine Hand! [DJ, S. 652]

Als Wesen aus der Hölle setzt der versteinerte Komtur sein Freundschaftsangebot als Täuschungsmaßnahme ein und bleibt seinen beiden Lagern im Stück – erstens der Alten

⁴⁹¹ Feal (1981), S. 378.

und zweitens der moralischen Fundamentalisten – treu. Bei all seinen Taten kann Don Juan jedoch von einer gnädigen höheren Instanz gerettet werden, die festgefahrene Ehrvorstellungen Lügen straft und ganz im Sinne der Romantik die bedingungslose und aufrichtige Liebe adelt. Dieser Kern des Stücks kommt an exponierter abschließender Stelle deutlich zum Ausdruck, bevor die Seelen der beiden Hauptfiguren mit musikalischer Begleitung zum Himmel aufsteigen: „¡Clemente Dios, gloria a Ti! / [...] pues me abre el purgatorio / un punto de penitencia, / es el Dios de la clemencia / el Dios de *Don Juan Tenorio*“, „Gott der Barmherzigkeit, Ruhm dir und Ehre! / [...] da mir nur ein Augenblick der Reue / das Purgatorium geöffnet hat, / der Gott der Gnade und Barmherzigkeit / es ist, den Juan Tenorio verehrt.“ [DJ, S. 1318 / S. 654] Die Markierung des Namens Don Juans ist einerseits einem emphatischen Abschluss des Dramas auf theatralischer Ebene geschuldet und geht in dessen viel erwähnten spektakulären Charakter, den die erklingende Musik unterstreicht, ein. Zum anderen verbindet sie Figur und Stück untrennbar miteinander und lässt Don Juan einen exemplarischen Charakter zukommen. Im Hinblick auf diese Überlegungen nimmt die folgende Behauptung zu Zorrillas Werk nicht Wunder: „Es conservador, con un mensaje claramente religioso, y con un final feliz porque, merced a la hora angélica heroína, don Juan ha conseguido lo que nadie, vencer als destino.“⁴⁹²

Ruft man sich allerdings im Zusammenhang mit der weiblichen Ohnmacht die bis hierher betrachteten Texte noch einmal ins Gedächtnis, so fällt der deutliche Durchbruch des unerwünschten Wissens bei Doña Inés auf, der z. B. bei Pamela sowie bei Schillers Luise gerade zurückgewiesen wurde. Zwar stilisiert Zorrillas Text seine Protagonistin in mehrfacher Hinsicht zum Engel (etwa auf sprachlicher Ebene: „Juan: ¿Y está hermosa?“ / Brígida: ¡Oh! Como un ángel“, „Don Juan: Ist sie schön? / Brígida: Oh, wie ein Engel“ [DJ, S. 1285 / S. 588]), Inés wird einem Tugendbegriff im Sinne von umfassend geistiger wie körperlicher Unbedarftheit jedoch nicht gerecht. Mit der physischen Dimension des Briefes und der brennenden Hand wirft das Drama eine deutlich erotische Komponente auf, die sich jedoch als mit der alles überstrahlenden, romantischen Liebe kompatibel erweist. Die abschließende transzendente Wendung sublimiert die unsittliche Anziehungskraft Don Juans. Was jedoch bleibt, ist das in der Ohnmacht manifestierte Nebeneinander eines wirksamen Ideals von Unschuld, Moral und Inés‘ individueller Erfahrung. Sie setzt ihr Ich gegen das verfestigte Wertesystem

⁴⁹² Penas Varela (2003), S. 1925. Deutsch: Es ist konservativ mit einer deutlich religiösen Botschaft und einem glücklichen Ende, da Don Juan dank der pünktlich einschreitenden engelsgleichen Heldin das geschafft hat, was keiner geschafft hat: das Schicksal zu besiegen. [Übersetzung: C.E.]

der Generation der Alten und steht Kleists Marquise damit kontrastiv gegenüber. Diese hütet ihr Unwissen, auch als man sie des amoralischen Handelns beschuldigt. Bei Zorrilla macht die Protagonistin hingegen unerwünschte Erfahrungen, die die Figuren, wie auch die gestörte Ordnung, ausnahmslos Don Juan zuschreiben.

Jedoch verhilft dieser Inés zu wahrer Liebe, auf die sie im Zuge der Isolation keine Aussicht hat, und damit zur Kraft der Erlösung. Zwar endet das Stück auch für sie mit dem Tod, zugleich stellt der Text das Klosterleben, z. B. mit der Metapher des Vogels im Käfig, als nicht anzustrebende Alternative aus. In einer nicht romantischen und nicht barmherzig-religiösen Welt gäbe es damit keine Zukunft für das Paar aus „Don Juan Tenorio“. Damit lässt sich alternativ zur Deutung als konservatives Stück die Lesart einer kritischen Inszenierung von Tugend und Moral vorschlagen, die mit dem Gefühlsleben der weiblichen Hauptfigur und ihrem ohnmächtigen Zusammenbruch in Verbindung steht. Anschließend an die moderne Interpretationslinie des Dramas, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung zunehmend an Gewicht gewinnt, geht dann nicht nur Zorrillas Protagonist in einer pessimistischen Perspektive auf: „Don Juan's theatricality is ultimately another disturbing symptom of modernity, the tragic dissolution of the defiant autonomous subjectivity that he epitomizes.“⁴⁹³ Die aufwendig inszenierte Himmelfahrt der Seelen und der Tod der beiden Figuren bilden das Symptom für die Unvereinbarkeit von Doña Inés' mehrschichtigem Begehren mit ihren lebensweltlichen Rollen. Wie die Hierarchie von Moral und unehelicher Liebe oder der Lager der Alten und Jungen fällt so auch das Ende dem Karneval zum Opfer, dessen Effekt entsakralisiert und verkehrt wird. Jenseits der Intention des Autors ergibt sich dann die Folgerung: „Ines rebels not only against her father but also against Zorrilla.“⁴⁹⁴ Indem er den Don-Juan-Stoff mit dem konzilianten Ende für den Verführer in eine ungewohnte Richtung führt, setzt er auch für die klassische spanische Tochterrolle im Drama einen überraschenden Akzent.

Das entworfene Szenario der Isolation und der Überwindung von Hindernissen durch den Verführer erinnert passend an die durch Zorrilla bestätigten Einflüsse aus dem *Siglo de oro* an eine hier noch nicht erwähnte *novela ejemplar* von Cervantes, an den „Celoso extremeño“ (deutsch: „Der eifersüchtige Extremadurer“). Darin sieht der eifersüchtige Ehemann schließlich sein Unrecht ein, das er mit dem Festhalten seiner jungen Frau in seinem Haus begangen hat. Ein abenteuerlustiger Verehrer überwindet auch in ihrem

⁴⁹³ Soufas (1995), S. 303.

⁴⁹⁴ Feal (1981), S. 382.

Fall die Mauern, die sie umgeben. In beiden Texten bildet somit die Freiheit ein zentrales Thema. Sie wird auch für die weiblichen Charaktere mit ihrer als drängend inszenierten Sehnsucht nach der Welt jenseits des klösterlichen beengten Lebens und einer starren Ideologie beansprucht. Als letzter Text in der Reihe der weiblichen literarischen Ohnmachten bildet Zorrillas Werk in diesem Zusammenhang auch in motivischer Hinsicht einen Endpunkt. Den tugendhaften Ausfällen Pamelas steht Inés' Zusammenbruch in seinen Implikationen als Kontrast gegenüber. Zu ihr gelangen Eindrücke, die in ihr unerwünschte Bedürfnisse wecken und die Richardsons Protagonistin erfolgreich abwehren kann. Wie Kleist inszeniert auch Zorrilla mit dem ohnmächtigen Kollaps des Weiteren die Herausforderung, das individuelle Gefühl mit den Anforderungen von außen in Einklang zu bringen. Deren reibungslose Zusammenführung gelingt keiner der fiktionalen Frauen. Der Tod, Geld, die Religion und die Liebe sind die Mittel, mit denen in allen sechs dargestellten Texten der Versuch einer gegenseitigen Integration unternommen und diese als zunehmend schwierig ausgestellt wird.

VII. Schluss

Zu Lebzeiten Kleists konnten sich selbst kühne Gesellschaftsbeobachter nicht vorstellen, dass der Mensch in der bevorstehenden Moderne faktisch kaum noch in Ohnmacht fallen wird, obgleich es an passenden Anlässen kaum mangelte. Die ohnmächtig umsinkende Salondame wurde ein Stilmoment in Chaplins Stummfilmen, eine Sequenz der Lächerlichkeit, über die sich die Zuschauer zu amüsieren lernten. Dafür verlagerte das moderne Ich das Ohnmachtsgefühl als permanentes Überwältigtsein in die inneren Bezirke. Heute ist die verinnerlichte Ohnmacht zu einem gewöhnlichen Kulturgefühl von uns allen geworden.⁴⁹⁵

In seiner Dankesrede zum Kleist-Preis im Jahr 2007 widmet sich Wilhelm Genazino den Implikationen der Ohnmacht in der Moderne und ordnet das Motiv bei Kleist in die Kategorien des Traumatischen und der Erschütterung des Subjekts ein. Mit der Beschreibung als verinnerlichte Erfahrung überführt er es in die Gegenwart. Er bringt damit zum Ausdruck, was nicht nur den heutigen Literaturrezipientinnen und -rezipienten bewusst sein dürfte: Das Phänomen ist in der Alltagswelt und der Kunst zur raren Erscheinung geworden. Diesen Eindruck bestätigt Julia Franck in ihrem ebenfalls 2007 erschienenen und preisgekrönten Roman „Die Mittagsfrau“, dessen Handlung in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts angesiedelt ist: „Sie ging hinauf, aber nicht ins Mädchenzimmer, wo ihre Vertrauten warteten, der Werther und die Marquise, deren Ohnmacht Helene noch für sonderbar und unglaublich hielt, sie stieg eine Treppe höher.“⁴⁹⁶ Ob Francks Protagonistin die Ohnmacht während einer Vergewaltigung als unglaublich erachtet oder diese generell als ungewohnt und sonderbar auffasst, erläutert der Text nicht weiter. Die Atmosphäre des Vergangenen und Rätselhaften haftet ihr jedoch in beiden Fällen zweifelsohne an.

In früheren Epochen stellt der ohnmächtige Zusammenbruch allerdings ein beliebtes und verbreitetes literarisches Motiv dar. Besonders Texte aus dem 18. und 19. Jahrhundert widmen sich der kollabierenden und kollabierten Frau. Dabei geben sie Aufschluss über die körperliche wie charakterliche Konstitution der Figuren und lassen sie auf bestimmte Situationen mit einer Ohnmacht reagieren. Die vorliegende Arbeit verfolgte anhand von sechs Werken (sowie einem einführenden Beispiel) besonders die ambivalenten Implikationen des Motivs. Dabei wurde von einem facettenreichen, in der fiktionalen wie außerfiktionalen Welt wirksamen Ideal der Frau ausgegangen, das ästhetisch aufbereitet und verhandelt wird. Den Anstoß für eine Einbettung der Ohnmacht in einen Kontext der „ganzen Frau“ lieferte das anthropologische Konzept

⁴⁹⁵ Genazino (2009), S. 20-21.

⁴⁹⁶ Franck (2007), S. 126.

des ganzen Menschen, das die Wissenschaft in einer Zeit für sich, aber auch für die Lebenswelt fruchtbar macht, in der die Literatur ein erhöhtes Interesse am bewusstlosen Kollaps als *emotional display* zeigt. Das in diesem Rahmen vielfältig als erstrebenswert propagierte Bild von Weiblichkeit beinhaltet eine moralische Komponente, die sich nicht nur über das Handeln erstreckt, sondern auf fundamentale Bereiche des Menschen wie den Charakter oder das Wesen zielt. Treffen auf diese Anforderungen an die Frauen individuelle Empfindungen, wie sie die Empfindsamkeit und die Romantik verarbeiten, können emotionale, familiäre, etc. Konflikte entstehen. Sie laufen dem Konzept der Ganzheit und moralischen Integrität zuwider und müssen entweder wieder in dieses eingeholt werden oder treten im Text offen zutage. Auf dieses Potenzial hin, das der verbreiteten Vorstellung der tugendhaften Ohnmächtigen in der Literatur gegenübersteht, wurden die Werke in dieser Arbeit untersucht.

Um sich dem vorhandenen Wissen über die Ohnmacht in der Zeit zu nähern sowie die kulturell wirksamen Modelle von Weiblichkeit zu skizzieren, geht der erste Teil zuerst der Entwicklung des Bürgertums nach sowie dem Bedürfnis nach Selbstdefinition. Individualität wird dabei stets in ein Verhältnis zur Gemeinschaft gesetzt, was sich z. B. im Interesse am Gefühl und seiner verbindenden Wirkung auf die Mitmenschen widerspiegelt. Entsprechend entsteht ein weibliches Ideal, das Eigenschaften wie Einfühlsamkeit mit Tugend und Mäßigung verbindet. In diese kommunikative und moralische Rolle der Emotionalität geht auch der ohnmächtige Zusammenbruch ein. Seine Ätiologie und sein Verlauf aus einer medizinisch-philosophischen Perspektive bilden den Gegenstand des zweiten Kapitels der vorliegenden Arbeit. Bei der psychophysischen Expressivität gilt es, ein tugendhaftes Maß einzuhalten, das die betroffene Frau nicht unter- oder überschreiten darf und so den Eindruck der emotionalen Inkompetenz oder der leidenschaftlichen Exzessivität erweckt. Dieses empfindliche Gleichgewicht betrifft auch die Komponenten der Natürlichkeit und der erzieherischen Kultivierung sowie des unbewussten und bewussten Handelns. Die weibliche Ohnmacht stellt sich in diesem Kontext als mehrschichtige Erscheinung heraus. Sie ist durch ihren emotionalen und affektiven Gehalt mit dem Unbewussten und Spontanen verbunden, birgt jedoch ebenso den Moment des Ausfalls, in dem keine Rezeption und Produktion von Gefühlen sowie keine geistige oder körperliche Aktivität mehr möglich sind. Für die Übertragung in den literarischen Text ergeben sich damit verschiedene Möglichkeiten der semantischen und ästhetischen Besetzung. Innerhalb des hier gewählten Textkorpus eröffnet sich ein Spannungsfeld, in dem das Verhältnis von

Individualität und Ideal am Figurenpersonal erprobt wird. Zwischen Stabilität und Konflikt, wie der Titel der vorliegenden Arbeit bereits ankündigt, bewegen sich die dort geschaffenen und der Ohnmacht erliegenden weiblichen Figuren.

Die beiden Begriffe der Stabilität und des Konflikts beziehen sich sowohl auf die Moral, den Körper als auch auf die emotionale Verfassung der Figuren. Letztere erfährt mit der Ohnmacht eine nach außen hin greifbare Dimension. Dass die dem Kollaps und dem Individuum innewohnenden Ambivalenzen dabei stets präsent sind, konnte in den Textanalysen nachgewiesen werden. Richardsons Protagonistin Pamela bemüht sich im gleichnamigen Roman, ihre Gesinnung und ihr Handeln mit den Normen und Erwartungen, die man an sie stellt, in Gleichklang zu bringen. Sie erreicht deren Annäherung mit ihren Ohnmachten, der Schrift und göttlichem Einfluss und wird schließlich durch die Ehe mit Mr. B. und den gesellschaftlichen Aufstieg belohnt. Ihre Briefe und affektiven Reaktionen gehen dabei eine Symbiose ein, die die Wirkungsbewegung von Handlung und Bestätigung immer wieder zu aktivieren sucht. Den Ambivalenzen, die der Ohnmacht innewohnen, wie dem Aufscheinen von weiblicher Körperlichkeit sowie der Schwierigkeit, Authentizität nach außen hin unter Beweis zu stellen, versucht der Autor im Text entgegenzuwirken. Er lässt seine Figuren Zweifel an Pamelas Tugendhaftigkeit äußern und setzt eine kontinuierliche Beweisführung dagegen. Die moralische sowie körperliche Integrität seiner Protagonistin bleibt damit bis zum Ende des Romans unversehrt, der Raum für Ambivalenzen im Bild der modellhaften Frau ist jedoch eröffnet.

Lessings „Miß Sara Sampson“ erscheint fünfzehn Jahre nach Richardsons Roman. Auch aus seinem Stück geht die weibliche Hauptfigur als Vorbild hervor, da sie ihrer Mörderin ihre Taten verzeiht und so wahre Tugendhaftigkeit demonstriert. Sie muss jedoch mit ihrem Tod, der dem Publikum und seiner *Katharsis* zugute kommt, ihre Idealisierung teuer bezahlen. Zu Beginn erscheint das Verhältnis der moralischen Anforderungen zum eigenen Empfinden bei Sara als gestört. Lessing inszeniert also den Konflikt als solchen, mithilfe der Ohnmacht kann er jedoch beseitigt werden. Zum einen markiert ihr Zusammenbruch einen Wendepunkt, zum anderen ermöglicht er ebenso den Zugriff auf den bewussten Figurenkörper. Die Schwachstelle des bewussten Zustands stellt hier die Gelegenheit zur heteronomischen Besetzung dar, die das Stück mit der Stilisierung zur Heiligen zu harmonisieren sucht.

Als Mittel zur Intrigue dient auch Luises Ausfall in Schillers Stück „Kabale und Liebe“. Dort brechen die theatralische und dramatische Perspektive auseinander, da die Zuschauerinnen und Zuschauer um das tugendhafte Wesen des Mädchens wissen, ihr adeliger Verlobter Ferdinand jedoch einer Täuschung zum Opfer fällt. Luise wird gezwungen, ihre Ohnmacht und ihre Gefühlsbezeugungen als fingiert und damit als unaufrichtig auszugeben. Auch hier fallen schließlich wie bei Lessing die individuelle Wahrnehmung und das übergeordnete Urteil im Angesicht des Todes zusammen. Der Text erhebt die schöne und moralisch integere Protagonistin zum Denkmal der Anmut und muss damit ihr Sterben in Kauf nehmen. Auch er deckt ein Konfliktpotenzial des ohnmächtigen Zusammenbruchs auf, das bereits bei Pamela in Form von Zweifeln thematisiert wurde: die Voraussetzung der Authentizität.

Heinrich von Kleist führt den Konflikt der weiblichen Figuren aus den drei vorangegangenen Werken auf die Textoberfläche und verhandelt ihn bis zur Verstörung seines Publikums. Sowohl in seiner Novelle „Die Marquise von O...“ als auch in seinem Stück „Das Käthchen von Heilbronn“ inszeniert er die Erwartungen von außen als unvereinbar mit der individuellen Wahrnehmung der fiktionalen Frauen. So bildet die Schwangerschaft der Marquise gepaart mit ihrem Unwissen über deren Umstände den Stein des Anstoßes. Infolge ihrer Ohnmacht formieren sich die Fronten, zum einen im Inneren der Protagonistin, zum anderen zwischen ihr und ihren Eltern. Die ausgelösten Konflikte treiben die Marquise beinahe in den Wahnsinn und drohen die Familienharmonie zu zerstören. Konstanz und Integrität im Sinne Pamelas werden damit als Utopie, speziell in ihrer empfindsamen Wendung, ausgestellt. Nur mithilfe von brüchigen Kompromissen bleibt der Eindruck ihrer Fortführung gewahrt. Käthchen verfolgt das Ideal einer romantischen und keuschen Liebe unter dem Vorzeichen einer bereits verkehrten Welt. Entsprechend finden ihre Ohnmachten weder in einem exemplarischen Szenario statt, noch rufen sie die erwarteten Reaktionen bei den beteiligten Figuren hervor. Auch die göttliche Beteiligung an ihrer Mission kann die Missverständnisse und Differenzen bei den Erwartungen nicht auflösen. Bei den Lesern schlägt sich diese fehlende Kongruenz als ständige Irritation nieder.

Im letzten literarischen Beispiel dieser Arbeit, in Zorrillas „Don Juan Tenorio“, verhindert der durch den Vater verordnete Aufenthalt im Kloster bei Zorrillas Protagonistin nicht den Durchbruch von unerwünschten Sehnsüchten. Im Moment des ohnmächtigen Zusammenbruchs gelangen sie an die Oberfläche und gefährden die Ehre der gesamten Familie. Damit hat Inés eine diametral entgegengesetzte Position zu

Pamela inne, die ihr keusches Gewissen erhalten kann, auch wenn bei ihr die Gefahren bereits ersichtlich sind. Der Ringschluss von Richardsons Pamela zu Zorrillas Inés veranschaulicht zum einen die Entwicklung des Motivs innerhalb der Reihe der ausgewählten Texte. Es ist eine steigende Vehemenz und Deutlichkeit beim Aufzeigen seiner Konfliktpotenziale zu erkennen, die immer wieder Vergleiche mit den anderen Beispielen zulassen. Zum anderen wird deutlich, dass die ambivalenten Merkmale der literarischen weiblichen Ohnmacht und ihrer Voraussetzungen selbst dort aufscheinen, wo sie in einen harmonisierenden Kontext eingebettet sind. Sie lassen sich also sowohl auf eine positiv besetzte Körper- und Gefühlswelt applizieren als auch mit der Intention in Einklang bringen, Verdrängtes und Unzugängliches zur Darstellung zu bringen. Damit bleiben das Ohnmachtsmotiv und ihr Bedeutungsfeld zweifellos auch bis in die heutige Zeit aktuell, wenn auch, wie Genazino deutlich macht, verbunden mit einer Entwicklung hin zur Verinnerlichung.

Entsprechend taucht der ohnmächtige Kollaps auch nach der Romantik auf. Im Realismus lässt etwa Gustave Flaubert in „Madame Bovary“ von 1856 seine sich auf die abenteuerlichen und romantischen literarischen Geschichten der Vergangenheit berufende Protagonistin Emma Bovary ihrem Liebhaber halb ohnmächtig in die Arme sinken. In Spanien stürzt in Benito Pérez Galdós' „Doña Perfecta“ aus dem Jahr 1876 Rosario, die Tochter der titelgebenden Figur, unter anderem bewusstlos in der Kirche zu Boden. Auch im 20. Jahrhundert sind neben filmisch verarbeiteten Ohnmachten literarische Beispiele zu finden. Im deutschsprachigen Raum veranschaulicht in Max Frischs „Biografie: ein Spiel“ (1968 uraufgeführt) der Kollaps Antoinettes, der Ehefrau der Hauptfigur Kürmann, die gegenseitige Überblendung von Wirklichkeit (im Spiel) und Spiel (im Spiel). „Es ist wirklich ein kleiner Kollaps“⁴⁹⁷, gibt der Registrator und damit der Protokollant der Biographie Kürmanns an. An diese Sichtbarmachung oder gerade Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und Realität anschließen lässt sich die Frage nach dem Körper und der Identität als artifizielle Konstrukte, z. B. im Verbund mit Schönheits- und Charakteridealen oder virtuellen Welten. Das in der Ohnmacht wie gesehen aufgeworfene Problem der Erschütterung und des Konflikts weist auf ein Störungspotenzial auch innerhalb dieser „modernen“ Diskussionsfelder voraus. Es verwundert nicht, dass im angeführten Zitat Genazinos eine Entwicklungslinie in diese Richtung auszumachen ist. Die Frage, ob das literarische Motiv der (weiblichen) Ohnmacht nun jenseits seiner großen Konjunktur noch Aktualität besitzt,

⁴⁹⁷ Frisch (1976), S. 499.

kann aufgrund der Beobachtungen in dieser Arbeit mit einem deutlichen „Ja“ beantwortet werden: Die Themen der Individualität, der Identität, der Suche nach diesen sowie der damit verbundenen Verunsicherung besitzen kein Verfallsdatum.

VIII. Literatur

1. Primärtexte und Enzyklopädieeinträge

Aristoteles (2007): *Über Schlafen und Wachen*. In: Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia). Übersetzt und herausgegeben von Eugen Dönt. Stuttgart, S. 101-115.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (2007): *Ästhetik*. Band 1. Herausgegeben von Dagmar Mirbach. Hamburg.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1970): *Die Macht des Blutes*. In: Ders. (1970): Die Macht des Blutes: Exemplarische Novellen II. München, S. 133-156.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1994): *La fuerza de la sangre*. In: Ders. (1994): Obra completa II. Herausgegeben von Florencio Sevilla Arroyo und Antonio Rey Hazas. Alcalá de Henares, S. 681-699.

Condillac, Etienne Bonnot de (1791): *Abhandlung über die Empfindungen*. Herausgegeben von Joseph Maria Weisssegger von Weisseneck. Wien.

Condillac, Etienne Bonnot de (2006): *Versuch über den Ursprung der menschlichen Erkenntnis: ein Werk, das alles, was den menschlichen Verstand betrifft, auf ein einziges Prinzip zurückführt*. Herausgegeben von Angelika Oppenheimer. Würzburg.

Descartes, René (1984): *Die Leidenschaften der Seele: französisch - deutsch*. Herausgegeben und übersetzt von Klaus Hammacher. Hamburg.

Ersch, Johann Samuel/**Gruber**, Johann Gottfried (Hg.) (1832): *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge*. Band 3/2. Leipzig.

Frisch, Max (1976): *Biografie: Ein Spiel*. In: Ders. (1976): Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. Band V/2: 1964-1967. Herausgegeben von Hans Mayer. Frankfurt am Main, 481-580.

Galen (1963): *On the passions and the errors of the soul*. Übersetzt von Paul W. Harkins. Columbus, OH.

Gottsched, Louise (1771): *Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched gebohrne Kulmus*. Erster und zweiter Theil. Dresden.

Freud, Sigmund (1955): *Das Unheimliche*. In: Ders. (1955): Gesammelte Werke, Band 12: Werke aus den Jahren 1917-1920. Herausgegeben von Anna Freud u.a. London, S. 227-268.

Herloßsohn, Carl (Hg.) (1836): *Damen-Conversations-Lexikon*. Band 7. Leipzig.

Hippokrates (1847): *Ueber die Frauenzimmerkrankheiten*. In: Ders. (1847): Sämtliche Werke, Band II. Übersetzt von Christian-Friedrich Upmann. Berlin, S. 261-388.

James, Robert (1745): *A medicinal dictionary; including physic, surgery, anatomy, chymistry, and botany, in all their branches relative to medicine. Together with a history of drugs*. Band 3, London.

Kant, Immanuel (1968/1): *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. In: Ders. (1968): Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band VII, S. 117-333.

Kant, Immanuel (1968/2): *Kritik der Urtheilskraft*. In: Ders. (1968): Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Band V, S. 165-485.

Kleist, Heinrich von (1961): *Briefe*. In: Ders. (1961): Sämtliche Werke und Briefe, Zweiter Band. München, S. 461-890.

Kleist, Heinrich von (1989): *Die Marquise von O....*. In: Ders. (1989): Sämtliche Werke, Berliner Ausgabe. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II/2. Basel, Frankfurt am Main.

Kleist, Heinrich von (1996): *Briefe I: März 1793-April 1801*. In: Ders. (1996): Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe. Herausgegeben von Peter Staengle, Bd. IV/1. Basel, Frankfurt am Main.

Kleist, Heinrich von (1997): *Über das Marionettentheater*. In: Ders. (1997): Sämtliche Werke: Brandenburger Ausgabe, Band II/7, Berliner Abendblätter I. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt am Main, S. 317-319, 321-323, 325-327, 329-331.

Kleist, Heinrich von (2003): *Die Familie Schroffenstein*. In: Ders. (2003): Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. I/1. Basel, Frankfurt am Main.

Kleist, Heinrich von (2004): *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe: ein großes historisches Schauspiel*. In: Ders. (2004): Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. I/6. Basel, Frankfurt am Main.

Kleist, Heinrich von (2005): *Sämtliche Gedichte*. In: Ders. (2005): Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe. Herausgegeben von Peter Staengle, Bd. III. Basel, Frankfurt am Main.

Kleist, Heinrich von (2007): *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. In: Ders. (2007): Sämtliche Werke, Brandenburger Ausgabe. Herausgegeben von Roland Reuß und Peter Staengle, Bd. II/9. Basel, Frankfurt am Main, S. 27-32.

Knigge, Adolph Freiherr (1978): *Briefe über Erziehung*. In: Ders. (1978): Sämtliche Werke, Band 16. Herausgegeben von Paul Raabe. Nendeln/Liechtenstein, S. 33-68.

Küster, Carl Daniel (1774): *Sittliches Erziehungs-Lexicon, oder Erfahrungen und geprüfte Anweisungen: wie Kinder von hohen und mittlern Stände, zu guten Gesinnungen und zu wohlanständigen Sitten können angeführet werden: ein Handbuch für edelempfindsame Eltern, Lehrer und Kinder-Freunde, denen die sittliche Bildung ihrer Jugend am Herzen liegt*. Magdeburg.

Lessing, Gotthold Ephraim (1982): *Miß Sara Sampson: Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: Ders. (1982): Werke in drei Bänden, Bd. 1. Herausgegeben von Herbert G. Göpfert. München, S. 297-388.

Lessing, Gotthold Ephraim (1985): *Hamburgische Dramaturgie*. In: Ders. (1985): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Frankfurt am Main, S. 181-694.

Lessing, Gotthold Ephraim (1987): *Briefe von und an Lessing 1743-1770*. In: Ders. (1987): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 11/1. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Frankfurt am Main.

Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: Ders. (1990): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5/2. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Frankfurt am Main, S. 9-206.

Lessing, Gotthold Ephraim (1998): *Das Neueste aus dem Reich des Witzes. Monat April 1751*. In: Ders. (1998): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 2. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Frankfurt am Main, S. 64-79.

Lessing, Gotthold Ephraim (2003/1): *Miß Sara Sampson: Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen*. In: Ders. (2003): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Frankfurt am Main, S. 431-526.

Lessing, Gotthold Ephraim (2003/2): *Vorrede zu: Des Herrn Jacob Thomson sämtliche Trauerspiele*. In: Ders. (2003): Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 3. Herausgegeben von Wilfried Barner u.a. Frankfurt am Main, S. 755-761.

Locke, John (1963): *Essay on Human Understanding*. In: Ders. (1963): The Works of John Locke in ten volumes, Band I-III. Aalen.

Lucretius Carus, Titus (1821): *Von der Natur der Dinge*. 2 Bände, Leipzig.

Milow, Margarethe Elisabeth (1993): *Ich will aber nicht murren*. Herausgegeben von Rita Bake und Birgit Kiupel. Hamburg.

Pierer, Johann Friedrich (Hg.) (1823): *Medizinisches Realwörterbuch zum Handgebrauch practischer Ärzte und Wundärzte und zu belehrender Nachweisung für gebildete Personen aller Stände. Erste Abtheilung. Anatomisch-physiologisches Realwörterbuch zu umfassender Kenntniß der körperlichen und geistigen Natur des Menschen im gesunden Zustande*. Leipzig und Altenburg.

Platner, Ernst (1776): *Philosophische Aphorismen nebst einigen Anleitungen zur philosophischen Geschichte*. Leipzig.

Platner, Ernst (2000): *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*. Herausgegeben von Alexander Košenina. Hildesheim, New York.

Richardson, Samuel (1964): *Selected letters of Samuel Richardson*. Herausgegeben von John Carroll. Oxford.

Richardson, Samuel (2001): *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Oxford.

Rousseau, Jean-Jacques (1989): *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird*. In: Ders. (1989): Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Leipzig.

Rousseau, Jean-Jacques (1995): *Emil oder über die Erziehung*. Herausgegeben von Ludwig Schmidts. Paderborn u.a.

Rousseau, Jean-Jacques (1997): *Diskurs über die Ungleichheit*. Kritische Ausgabe von Heinrich Meier. Paderborn u.a.

Schiller, Friedrich (1961): *Briefwechsel: Schillers Briefe 1.11.1798-31.12.1800*. In: Ders. (1961) Werke: Nationalausgabe. Band 30. Herausgegeben von Lieselotte Blumenthal. Weimar.

Schiller, Friedrich (1962/1): *Versuch über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen*. In: Ders. (1962): Werke: Nationalausgabe. Band 20. Herausgegeben von Benno von Wiese. Weimar, S. 37-75.

Schiller, Friedrich (1962/2): *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* In: Ders. (1962): Werke: Nationalausgabe. Band 20. Herausgegeben von Benno von Wiese. Weimar, S. 87-100.

Schiller, Friedrich (1962/3): *Über Anmut und Würde*. In: Ders. (1962): Werke: Nationalausgabe, Band 20. Hg. von Benno von Wiese. Weimar, S. 251-308.

Schiller, Friedrich (1980): *Ueber den Gebrauch des Chors*. In: Werke: Nationalausgabe. Band 10. Herausgegeben von Siegfried Seidel. Weimar, S. 7-15.

Schiller, Friedrich (2000): *Kabale und Liebe: Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: Ders. (2000): Werke: Nationalausgabe, Band 5. Herausgegeben von Herbert Kraft u.a. Weimar, S. 5-193.

Schlegel, Friedrich (1967): *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio*. In: Ders. (1967): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, zweiter Band: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Herausgegeben von Hans Eichner. München u.a., S. 373-396.

Shaftesbury, Anthony Earl of (1790): *Characteristics of men, manners, opinions, times with a collection of letters*. 3 Bände, Basil.

Vega Carpio, Lope Félix de (1971): *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid.

Walch, Johann Georg (1726): *Philosophisches Lexicon. Darinnen Die in allen Theilen der Philosophie, als Logic, Metaphysic, Physic, Pnevmatic, Ethic, natürlichen Theologie und Rechts-Gelehrsamkeit, wie auch Politic fürkommenden Materien und Kunst-Wörter erkläret und aus der Historie erläutert; die Streitigkeiten der ältern und neuern Philosophen erzehlet, die dahin gehörigen Bücher und Schrifften angeführet, und alles nach Alphabetischer Ordnung vorgestellt werden*. Leipzig.

Zedler, Johann Heinrich (1995): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Band 25. Graz.

Zedler, Johann Heinrich (1996): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Band 36. Graz.

Zedler, Johann Heinrich (1997): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Band 45. Graz.

Zorrilla, José (1943): *Don Juan Tenorio*. In: Ders. (1943): Obras completas, Band II. Herausgegeben von Narciso Alonso Cortés. Valladolid, S. 1267-1318.

Zorrilla y Moral, José (1988): *Don Juan Tenorio*. In: Von Liebe und Ehre im spanischen Theater. Ins Deutsche übertragen von Kurt Thurmann. Bonn, S. 551-654.

2. Sekundärtexte

Adler, Hans (1988): *Fundus Animae – der Grund der Seele: Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Band 62 (1988), S. 197-220.

Aikins, Janet E. (1989): *Richardson's 'speaking pictures'*. In: Doody, Margaret Anne/Sabor, Peter (Hg.) (1989): *Samuel Richardson: tercentenary essays*. Cambridge u.a., S. 146-166.

Albers, Irene (2004): *Die Sprache des Körpers und die Sprache der Novelle. Boccaccio und Marguerite de Navarre*. In: Poetica 36, Heft 1-2. München, S. 71-118.

Albers, Irene (2007): *Zu Cervantes' Ohnmachten: La fuerza de la sangre*. In: Poetica 39, Heft 3-4, München 2007, S. 353-396.

Alt, Peter-André (2004): *Schiller: Leben – Werk – Zeit: Eine Biographie*. München.

Arias, Judith H. (1993): *The Devil at Heaven's Door: Metaphysical Desire in Don Juan Tenorio*. In: Hispanic Review, 60. Jahrgang. Band 1 (1993), S. 15-34.

Armstrong, Nancy (1987): *Desire and Domestic Fiction: a Political History of the Novel*. Oxford.

Aust, Hugo (1990): *Novelle*. Stuttgart.

Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie und Lachkultur*. München.

Baehr, Rudolf (1962): *Spanische Verslehre auf historischer Grundlage*. Tübingen.

Barkhausen, Jochen (1983): *Die Vernunft des Sentimentalismus: Untersuchungen zur Entstehung der Empfindsamkeit*. Tübingen.

Barner, Wilfried u.a. (1987): *Lessing: Epoche – Werk – Wirkung*. München.

Bartl, Andrea (2005): *Im Anfang war der Zweifel: Zur Sprachskepsis in der deutschen Literatur um 1800*. Tübingen.

Becker, Udo (1992): *Lexikon der Symbole*. Freiburg, Basel, Wien.

Begemann, Christian (1987): *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung: Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main.

Behrens, Rudolf (1994): *Die Spur des Körpers: Zur Kartographie des Unbewußten in der französischen Aufklärung*. In: Schings, Hans-Jürgen (Hg.) (1994): *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart., S. 561-583.

Berensmeyer, Ingo (2007): *Empfindsamkeit als Medienkonflikt: Zur Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts*. In: Poetica 39, Heft 3-4, München 2007, S. 397-422.

Berger, Margarete (2002): *Zu den Ohnmachten des Prinz Friedrich von Homburg und anderen Protagonisten in Heinrich von Kleists Dramen*. In: Hirsch, Mathias (Hg.) (2002): *Der eigene Körper als Symbol? Der Körper in der Psychoanalyse von heute*. Gießen, S. 165-198.

- Berger**, Margarete (2008): *Zu den Ohnmachtsszenarien Kleistscher Protagonisten*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.) (2008): Heinrich von Kleist. Würzburg, S. 249-278.
- Berghahn**, Klaus L. (1971): „*Das Pathetischerhabene*“: Schillers Dramentheorie. In: Ders./Grimm, Reihold (Hg.) (1972): Schiller: Zur Theorie und Praxis der Dramen. Darmstadt, S. 485-522.
- Bezold**, Raimund (1984): *Popularphilosophie und Erfahrungsseelenkunde im Werk von Karl Philipp Moritz*. Würzburg.
- Borchmeyer**, Dieter (1984): »...dem Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären...«. *Zu Goethes und Schillers Bühnenreform*. In: Barner, Wilfried/Lämmert, Eberhard/Oellers, Norbert (Hg.) (1984): Unser commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart, S. 351-370.
- Brecht**, Martin (Hg.) (1993): *Geschichte des Pietismus: Der Pietismus vom siebzehnten bis zum frühen achtzehnten Jahrhundert*. Göttingen.
- Briesemeister**, Dietrich (1988): *José Zorrilla: Don Juan Tenorio*. In: Roloff, Volker/Wentzlaff-Eggebert (Hg.) (1988): Das spanische Theater: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf, S. 250-263.
- Brokmann-Nooren**, Christiane (1994): *Weibliche Bildung im 18. Jahrhundert: »gelehrtes Frauenzimmer« und »gefällige Gattin«*. Oldenburg.
- Bronfen**, Elisabeth (1998): *Das verknotete Subjekt: Hysterie in der Moderne*. Berlin.
- Bronfen**, Elisabeth (2004): *Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München.
- Brown**, Andrew F. (1970): *Sara Sampson: The Dilemma of Love*. In: Lessing Yearbook II, 1970. München, S. 135-148.
- Brown**, Murray M. (1993): *Learning to Read Richardson: Pamela, "speaking pictures", and the Visual Hermeneutic*. In: Studies in the Novel, Band 25, 1993, S. 129-151.
- Campe**, Rüdiger (1990): *Affekt und Ausdruck: Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Casaldueiro**, Joaquín (1962): *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid.
- Clamurro**, William H. (1997): *Beneath The Fiction. The Contrary Worlds of Cervantes's Novelas ejemplares*. New York u.a.
- Covarrubias Orozco**, Sebastián de (1995): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid.
- Deißner**, David (2009): *Moral und Motivation im Werk Heinrich von Kleists*. Tübingen.
- Díez Taboada**, Juan María (1985): *Das spanische Theater des 19. Jahrhunderts*. In: Pörtl, Manfred (Hg.) (1985): Das spanische Theater: Von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts. Darmstadt, S. 392-473.
- Dinges**, Martin (1998): *Ehre und Geschlecht in der Frühen Neuzeit*. In: Backmann, Sibylle u.a. (Hg.) (1998): Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit: Identitäten und Abgrenzungen. Berlin, S. 123-147.

- Dülmen**, Andrea van (Hg.) (1992): *Frauenleben im 18. Jahrhundert*. München u.a.
- Dünnhaupt**, Gerhard (1975): *Kleist's Marquise von O... and its Literary Debt to Cervantes*. In: Arcadia, Band 10, 1975. Berlin, New York, S. 147-157.
- Dürbeck**, Gabriele (1998): *Einbildungskraft und Aufklärung: Perspektiven der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik um 1750*. Tübingen.
- Durzak**, Manfred (1970): *Äußere und innere Handlung in »Miß Sara Sampson«*. Zur ästhetischen Geschlossenheit von Lessings Trauerspiel. In: Ders. (1970): *Poesie und Ratio: vier Lessing-Studien*. Bad Homburg v.d.H., S. 44-68.
- Eckart**, Wolfgang U. (2009): *Geschichte der Medizin: Fakten, Konzepte, Haltungen*. Heidelberg.
- Eibl**, Karl (1984): *Bürgerliches Trauerspiel*. In: Wessels, Hans-Friedrich (Hg.): *Aufklärung. Ein literarisches Studienbuch*. Königstein/Ts., S. 66-87.
- Eibl**, Karl (1995): *Die Entstehung der Poesie*. Frankfurt am Main.
- Engel**, Manfred (1993): *Der Roman der Goethezeit. Band 1, Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*. Stuttgart, Weimar.
- Ertler**, Klaus-Dieter (2003): *Kleine Geschichte der spanischen Aufklärungsliteratur*. Tübingen.
- Feal**, Carlos (1981): *Conflicting Names, Conflicting Laws: Zorrilla's Don Juan Tenorio*. In: PMLA, 96. Jahrgang, Heft 3 (1981), S. 375-387.
- Fick**, Monika (2004): *Lessing-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar.
- Fink**, Gonthier-Louis (2000): *»Das Käthchen von Heilbronn« oder das Weib, wie es seyn sollte»: Ein Rittersmährchenspiel*. In: Kleist-Archiv Sembdner (Hg.) (2000): *Käthchen und seine Schwestern: Frauenfiguren im Drama um 1800*. Heilbronn, S. 9-37.
- Fischer-Lichte**, Erika (1999): *Der Körper als Zeichen und als Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen*. In: Dies. und Schönert, Jörg (Hg.) (1999): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen, S. 53-68.
- Flynn**, Carol Houlihan (1982): *Samuel Richardson: a Man of Letters*. Princeton.
- Foucault**, Michel (1990): *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.) (1990): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, S. 34-46.
- Frevert**, Ute (2009): *Gefühle um 1800: Begriffe und Signaturen*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/09*. Stuttgart, S. 47-62.
- Friedell**, Egon (2007): *Kulturgeschichte der Neuzeit: die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum ersten Weltkrieg*. München.
- Fronz**, Hans-Dieter (2000): *Verfehlte und erfüllte Natur: Variationen über ein Thema im Werk Heinrich von Kleists*. Würzburg.

- Gaier**, Ulrich (1994): »...ein Empfindungssystem, der ganze Mensch«: *Grundlagen von Hölderlins poetologischer Anthropologie im 18. Jahrhundert*. In: Schings, Hans-Jürgen (Hg.) (1994): *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart, S. 724-746.
- Galle**, Roland (1993): *Szenarien der Ohnmacht im Jahrhundert der Aufklärung*. In: Behrens, Rudolf und Galle, Roland (Hg.) (1993): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Würzburg, S. 103-123.
- Galle**, Roland (1994): *Bilder des Körpers im Roman der Aufklärung*. In: Schings, Hans-Jürgen (Hg.) (1994): *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart, S. 584-604.
- Gebauer**, Gunther/**Wulf**, Christoph (1998): *Mimesis: Kultur - Kunst - Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg.
- Geitner**, Ursula (1985): *Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert*. In: Berger, Renate u.a. (Hg.) (1985): *Frauen, Weiblichkeit*, Schrift. Berlin, S. 130-144.
- Geitner**, Ursula (1992): *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen.
- Genazino**, Wilhelm (2009): *Die Flucht in die Ohnmacht. Dankrede zum Kleist-Preis*. In: *Kleist-Jahrbuch 2008/09*. Stuttgart, S. 16-21.
- Gennep**, Arnold van (1986): *Übergangsriten*. Frankfurt am Main u.a.
- Gies**, David T. (1980): *José Zorrilla and the Betrayal of Spanish Romanticism*. In: *Romanistisches Jahrbuch*, Band 31, 1980, S. 339-346.
- Gies**, David T. (1990): „Don Juan Tenorio“ y la tradición de la comedia de magia. In: *Hispanic Review* 58:1, 1990, S. 1-17.
- Glaser**, Brigitte (1994): *The Body in Samuel Richardson's Clarissa: Contexts of and Contradictions in the Development of Character*. Heidelberg.
- Gönner**, Gerhard (1989): *Von »zerspaltenen Herzen« und der »gebrechlichen Einrichtung der Welt«: Versuch einer Phänomenologie der Gewalt bei Kleist*. Stuttgart.
- Grathoff**, Dirk (2001): „Wenn die Geister des Äschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten“: *Antike und Moderne im Werk Heinrich von Kleists*. In: Lubkoll, Christine/Oesterle, Günter (Hg.) (2001): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Würzburg, S. 21-33.
- Grau**, Kurt Joachim (1922): *Bewusstsein, Unbewusstes, Unterbewusstes*. München.
- Grenz**, Dagmar (1997): *Von der Nützlichkeit und der Schädlichkeit des Lesens: Lektüreempfehlungen in der Mädchenliteratur des 18. Jahrhunderts*. In: Diess./Wilkending, Gisela (Hg.) (1997): *Geschichte der Mädchenlektüre: Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Weinheim/München, S. 15-33.

- Grenz, Dagmar/Wilkending, Gisela** (Hg.) (1997): *Geschichte des Mädchenlektüre: Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Weinheim/München.
- Guthke, Karl S.** (2006): *Das deutsche bürgerliche Trauerspiel*. Stuttgart, Weimar.
- Guthke, Karl S.** (2009): *Schillers Dramen: Idealismus und Skepsis*. Tübingen.
- Gwilliam, Tassie** (1995): *Samuel Richardson's Fiction of Gender*. Stanford.
- Hahn, Alois** (2006): *Bürgerliche Kultur als menschliche Bildung*. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jannidis, Fotis/Willems, Marianne (2006): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen, S. 15-30.
- Hammacher, Klaus** (1984): *Einleitung*. In: Descartes, René (1984): *Die Leidenschaften der Seele: französisch – deutsch*. Herausgegeben und übersetzt von Klaus Hammacher. Hamburg, S. XV-LXXXVIII.
- Hartmann, Nicolai** (1960): *Die Philosophie des deutschen Idealismus*. Berlin.
- Heeg, Günther** (2000): *Das Phantasma der natürlichen Gestalt: Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main, Basel.
- Hempel, Brita** (2006): *Sara, Emilia, Luise: drei tugendhafte Töchter. Das empfindsame Patriarchat im bürgerlichen Trauerspiel bei Lessing und Schiller*. Heidelberg.
- Hering Torres, Max Sebastián** (2006): *Rassismus in der Vormoderne: Die »Reinheit des Blutes« im Spanien der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main.
- Herrmann, Hans Peter** (1961): *Zufall und Ich. Zum Begriff der Situation in den Novellen Heinrich von Kleists*. In: Müller-Seidel, Walter (1987) (Hg.): *Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays*. Darmstadt, S. 367-411.
- Heyl, Christoph** (2004): *A Passion for Privacy: Untersuchungen zur Genese der bürgerlichen Privatsphäre in London (1660-1800)*. München.
- Hiebel, Hans Helmut** (1983): *Missverstehen und Sprachlosigkeit im »bürgerlichen Trauerspiel«: Zum historischen Wandel dramatischer Motivationsformen*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 27. Jahrgang, 1983. Stuttgart, S. 124-153.
- Hinderer, Walter** (1981): *»Das seltsamste Zeichen der Zeit«: Einführende Bemerkungen zu Heinrich von Kleist*. In: Ders. (Hg.) (1981): *Kleists Dramen: Neue Interpretationen*. Stuttgart, S. 9-23.
- Hohendahl, Peter Uwe** (1977): *Der europäische Roman der Empfindsamkeit*. Wiesbaden.
- Honegger, Claudia** (1989): *Frauen und medizinische Deutungsmacht im 19. Jahrhundert*. In: Alfons Labisch und Reinhard Spree (Hg.) (1989): *Medizinische Deutungsmacht im sozialen Wandel*. Bonn, S. 181-194.
- Honegger, Claudia** (1996): *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*. München.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1981): *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. In: Adorno, Theodor W. (1981): *Gesammelte Schriften*, Band 3. Frankfurt am Main.

Huff, Steven R. (1991): *The Holunder Motif in Kleist's Das Kathchen von Heilbronn and Its Nineteenth-Century Context*. In: *The German Quarterly*, Nr. 64, 3 (1991), S. 304-312.

Huyssen, Andreas (1981): *Das Versprechen der Natur. Alternative Naturkonzepte im 18. Jahrhundert*. In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.) (1981): *Natur und Natürlichkeit*. Königsstein/Ts., S. 1-18.

Jacob, Joachim (2009): *Ut pictura poesis*. In: Ueding, Gert (Hg.) (2009): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 9. Tübingen, Spalte 997-1006.

Kaiser, Gerhard (2007): *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*. Tübingen.

Karimi, Kian-Harald (2007): *Jenseits von altem Gott und „neuem Menschen“: Präsenz und Entzug des Göttlichen im Diskurs der spanischen Restaurationsepoche*. Frankfurt am Main.

Käuser, Andreas (1993): *Die anthropologische Theorie des Körperausdrucks im 18. Jahrhundert: Zum wissenschaftshistorischen Status der Physiognomik*. In: Behrens, Rudolf und Galle, Roland (Hg.) (1993): *Leib-Zeichen: Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Würzburg, S. 41-60.

Keymer, Thomas/Sabor, Peter (2005): *Pamela in the Marketplace: Literary Controversy and Print Culture in Eighteenth-Century Britain and Ireland*. Cambridge.

Kilian, Elena (2002): *Bildung, Tugend, Nützlichkeit: Geschlechterentwürfe im spanischen Aufklärungsroman des späten 18. Jahrhunderts*. Würzburg.

Kleinau, Tilmann (1990): *Der Zusammenhang zwischen Dichtungstheorie und Körperdarstellung in der französischen Literatur des 17.-19. Jahrhunderts*. Bonn.

Klüger, Ruth (1993): *Die andere Hündin: Käthchen*. In: *Kleist-Jahrbuch 1993*. Stuttgart, Weimar, S. 103-115.

Knauer, Bettina (2000): *Die umgekehrte Natur: Hysterie und Gotteserfindung in Kleists »Käthchen von Heilbronn«*. In: *Kleist-Archiv Sembdner* (Hg.) (2000): *Erotik und Sexualität im Werk Heinrich von Kleists*. Heilbronn, S. 137-151.

Kommerell, Max (1962): *Die Sprache und das Unaussprechliche. Eine Betrachtung über Heinrich von Kleist*. In: Ders. (1962): *Geist und Buchstabe der Dichtung: Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin*. Frankfurt am Main, S. 243-317.

Kondylis, Panajotis (1981): *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Stuttgart.

Koppenfels, Martin von (2007): *Immune Erzähler: Flaubert und die Affektpolitik des modernen Romans*. München.

Korte, Barbara (1993): *Körpersprache in der Literatur: Theorie und Geschichte am Beispiel englischer Erzählprosa*. Tübingen, Basel.

Korte, Barbara (1996): *Körpertext im Schrifttext: Eine Skizze zur Evolution des nonverbalen semiotischen Systems im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.) (1996): ›Aufführung‹ und ›Schrift‹ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart, Weimar, S. 617-632.

Korte, Barbara (2000): *Theatralität der Emotionen. Zur Körpersprache im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*. In: Benthien, Claudia und Fleig, Anne und Kasten, Ingrid (Hg.) (2000): Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle. Köln u.a., S. 141-155.

Koschorke, Albrecht (1994): *Alphabetisation und Empfindsamkeit*. In: Schings, Hans-Jürgen (Hg.) (1994): Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart, S. 605-628.

Koschorke, Albrecht (2003): *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München.

Koselleck, Reinhart (1972): *Einleitung*. In: Brunner, Otto/Conze, Werner/Koselleck, Reinhart (Hg.) (1972): Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Band 1. Stuttgart, S. XIII-XXVII.

Košeniina, Alexander (1995): *Anthropologie und Schauspielkunst: Studien zur ›eloquentia corporis‹ im 18. Jahrhundert*. Tübingen.

Kovačić, Franjo (2001): *Der Begriff der Physis bei Galen vor dem Hintergrund seiner Vorgänger*. Stuttgart.

Künzel, Christine (2003): *Vergewaltigungslektüren: Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht*. Frankfurt am Main, New York.

Lama, Miguel Ángel (2003): *Transmisión y recepción del teatro del siglo XIX*. In: Huerta Calvo, Javier (Hg.) (2003): Historia des teatro español. Band II: del siglo XVIII a la época actual. Madrid, S. 2085-2104.

Laqueur, Thomas (1992): *Auf den Leib geschrieben: die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt am Main, New York.

Leibbrand, Werner (1935): *Beitrag zur Geschichte der Ohnmacht als Kunstaussdruck*. In: Deutsche Medizinische Wochenschrift, Band 61. 1935, 2. S. 2064-2067.

Lehmann, Johannes Friedrich (2001): *Vom Fall des Menschen: Sexualität und Ästhetik bei J.M.R. Lenz und J.G. Herder*. In: Bergengruen, Maximilian/Borgards, Roland/Lehmann, Johannes Friedrich (Hg.) (2001): Die Grenzen des Menschen: Anthropologie und Ästhetik um 1800. Würzburg, S. 15-35.

Liebrand, Claudia (2008): *Gravida. Kleists Marquise von O.... als Trauma-Text*. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.) (2008): Heinrich von Kleist. Würzburg, S. 159-177.

Lohmeier, Anke-M. (1977): *Zur Bestimmung der deutschen Landlebendichtung des 17. und 18. Jahrhunderts*. In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.) (1977): Schäferdichtung. Hamburg, S. 123-140.

Lubkoll, Christine (2001): *Soziale Experimente und ästhetische Ordnung: Kleists Literaturkonzept im Spannungsfeld von Klassizismus und Romantik. (Die Verlobung in St. Domingo)*. In: Lubkoll, Christine/Oesterle, Günter (Hg.) (2001): Gewagte

Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Würzburg, S. 119-135.

Lubkoll, Christine/Oesterle, Günter/Waldow, Stephanie (2001): *Einleitung*. In: Lubkoll, Christine/Oesterle, Günter (Hg.) (2001): *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik*. Würzburg, S. 7-19.

Lü, Yixu (2000): *Die Fährnisse der verkärten Liebe: Über Kleists Käthchen von Heilbronn*. In: Mehigan, Tim (Hg.) (2000): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Rochester u.a., S. 169-185.

Lü, Yixu (2009): *Das Käthchen von Heilbronn*. In: Breuer, Ingo (Hg.) (2009): *Kleist-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar, S. 67-76.

Luhmann, Niklas (1983): *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main.

Lütkehaus, Ludger (1989): *Einleitung*. In: Ders. (Hg.) (1989): »Dieses wahre innere Afrika«: Texte zur Entdeckung des Unbewußten vor Freud. Frankfurt am Main, S. 7-45.

Mähl, Hans-Joachim (1965): *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk von Novalis: Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*. Heidelberg.

Marquard, Odo (1998): *Anthropologie*. In: Ritter, Joachim und Gründer, Karlfried (Hg.) (1998): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 1. Darmstadt.

Martin, Philip W. (1987): *Mad Women in Romantic Writing*. Brighton, New York.

Martus, Steffen/Stockinger, Claudia (2006): *Die Beruhigung des Inneren. Zur Audiologie der Affekte im 18. Jahrhundert*. In: Krause, Burkhardt/Scheck, Ulrich (Hg.) (2006): *Emotions and cultural change: Gefühle und kultureller Wandel*. Tübingen, S. 77-99.

Mauser, Wolfram (1975): *Lessings „Miss Sara Sampson“: Bürgerliches Trauerspiel als Ausdruck innerbürgerlichen Konflikts*. In: *Lessing Yearbook* 7 (1975), S. 7-27.

Mauser, Wolfram (2000): *Poesie der Erscheinung. Zur Rhetorik des weiblichen Körpers*. In: Ders. (2000): *Konzepte aufgeklärter Lebensführung: Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland*. Würzburg, S. 375-390.

Mehigan, Tim (2000): *Kleist, Kant und die Aufklärung*. In: Ders. (Hg.) (2000): *Heinrich von Kleist und die Aufklärung*. Rochester u.a., S. 3-21.

Mies, Thomas/Brandes, Holger (1999): *Das Unbewußte*. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.) (1999): *Enzyklopädie Philosophie*, Band 2, S. 1657-1665.

Minter, Catherine J. (2001): *Literary "Empfindsamkeit" and Nervous Sensibility in Eighteenth-Century Germany*. In: *The Modern Language Review*, Vol. 96, Nr. 4 (Okt. 2001), S. 1016-1028.

Mönch, Cornelia (1993): *Abschrecken oder Mitleiden: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*. Tübingen.

Moser, Christian (2000): *Prüfungen der Unschuld: Zeuge und Zeugnis bei Kleist und Rousseau*. In: Mehigan, Tim (Hg.) (2000): Heinrich von Kleist und die Aufklärung. Rochester u.a., S. 92-112.

Mühlmann, Wilhelm E. (1968): *Geschichte der Anthropologie*. Frankfurt am Main, Bonn.

Mülder-Bach, Inka (2000): *Die »Feuerprobe der Wahrheit«: Fall-Studien zur weiblichen Ohnmacht*. In: Baxmann, Inge und Franz, Michael und Schäffner, Wolfgang (Hg.) (2000): Das Laokoon-Paradigma: Zeichenregime im 18. Jahrhundert. Berlin, S. 525-543.

Müller, Wolfgang G. (1980): *Der Brief als Spiegel der Seele. Zur Geschichte eines Topos der Epistolartheorie von der Antike bis zu Samuel Richardson*. In: Antike und Abendland. Band 26/2, S. 138-157.

Müller-Seidel, Walter (1954): *Die Struktur des Widerspruchs in Kleists „Marquise von O...“*. In: Ders. (1987) (Hg.): Heinrich von Kleist: Aufsätze und Essays. Darmstadt, S. 244-268.

Müller-Seidel, Walter (1955): *Das stumme Drama der Luise Millerin*. In: Goethe-Jahrbuch, Neue Folge 17, 1955. Weimar, S. 91-103.

Neagu, Laura (2008): *Maus*. In: Butzer, Günter und Jacob, Joachim (Hg.) (2008): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar, S. 226-227.

Neumann, Gerhard (1984): *Die Anfänge deutscher Novellistik. Schillers „Verbrecher aus verlorener Ehre“ – Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“*. In: Barner, Wilfried/Lämmert, Eberhard/Oellers, Norbert (Hg.) (1984): Unser Commercium: Goethes und Schillers Literaturpolitik. Stuttgart, S. 433-460.

Neumann, Gerhard (1994): *Das Stocken der Sprache und das Straucheln des Körpers: Umrisse von Kleists kultureller Anthropologie*. In: Ders. (Hg.) (1994): Heinrich von Kleist: Kriegsfall – Rechtsfall – Sündenfall. Freiburg im Breisgau, S. 13-29.

Neumann, Gerhard (1995): *Einleitung*. In: Ders. (Hg.) (1995): Romantisches Erzählen. Würzburg, S. 7-23.

Newmark, Catherine (2008): *Passion - Affekt - Gefühl: Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*. Hamburg.

Nicklas, Pascal (2008): *Rose*. In: Butzer, Günter und Jacob, Joachim (Hg.) (2008): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar, S. 301-304.

Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (2004): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*. In: Dies. (Hg.) (2004): Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft. Tübingen, S. 9-30.

Oesterle, Günter (2001): *Vision und Verhör: Kleists Käthchen von Heilbronn als Drama der Unterbrechung und Scham*. In: Lubkoll, Christine/Oesterle, Günter (Hg.) (2001): Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik. Würzburg, S. 303-328.

Oesterle, Günter (2005): *Exaltationen der Natur. Friedrich Schillers Semele als Poetik tödlicher Ekstase*. In: Braungart, Georg/Greiner, Bernhard (Hg.) (2005): Schillers Natur: Leben, Denken und literarisches Schaffen. Hamburg, S. 209-220.

Pabst, Esther Suzanne (2007): *Die Erfindung der weiblichen Tugend. Kulturelle Sinnggebung und Selbstreflexion im französischen Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Göttingen.

Pérez Firmat, Gustavo (1983): *Carnival in Don Juan Tenorio*. In: Hispanic Review, 53. Jahrgang, Heft 3 (1983), S. 269-281.

Pethes, Nicolas (2009): „sie verstummten - sie gleiteten - sie fielen“. *Epistemologie, Moral und Topik des ‚Falls‘ in Jakob Michael Reinhold Lenz' „Zerbin“*. In: Zeitschrift für Germanistik 19 - 2/2009. Bern u.a., S. 330-345.

Pfeifer, Wolfgang (Hg.) (1995): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. München.

Pfeiffer, Joachim (1988): *Die wiedergefundene Ordnung. Literaturpsychologische Anmerkungen zu Kleists „Marquise von O...“*. In: Grathoff, Dirk (Hg.) (1988): Heinrich von Kleist: Studien zu Werk und Wirkung. Opladen, S. 230-247.

Pfotenhauer, Helmut (1994): *Einführung*. In: Schings, Hans-Jürgen (Hg.) (1994): Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart, S. 555-560.

Pierce, John B. (2001): *Pamela's Textual Authority*. In: Blewett, David (Hg.) (2001): Passion and virtue: essays on the novels of Samuel Richardson. Toronto, S. 8-26.

Politzer, Heinz (1977): *Der Fall der Frau Marquise: Beobachtungen zu Kleists Die Marquise von O....*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift, 51. Jahrgang, Heft 1 (1977), S. 98-128.

Port, Ulrich (2001): »Pathosformeln« 1906-1933: *Zur Theatralität starker Affekte nach Aby Warburg*. In: Fischer-Lichte, Erika (2001) (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart, Weimar, S. 226-251.

Prokop, Ulrike (1998): *Die Funktion der Literatur für die Selbstthematisierung von Weiblichkeit im ausgehenden 18. Jahrhundert*. In: Assmann, Aleida/Friese, Heidrum (1998): Identitäten. Frankfurt am Main, S. 166-180.

Rappe, Guido (2005): *Ethische Anthropologie I: Der Leib als Fundament von Ethik*. Berlin u.a.

Rath, Wolfgang (2008): *Die Novelle: Konzept und Geschichte*. Göttingen.

Real Academia Española (1963): *Diccionario de autoridades*. Band 2, D-Ñ. Madrid.

Reinhardt, Hartmut (2006): *Märtyrerinnen des Empfindens: Lessings Miß Sara Sampson als Fall von Richardson-Rezeption*. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jannidis, Fotis/Willems, Marianne (2006): Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert. Tübingen, S. 343-375.

Ricken, Ulrich (1984): *Sprache, Anthropologie, Philosophie in der französischen Aufklärung: ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses von Sprachtheorie und Weltanschauung*. Berlin.

Robert, Jörg (2005): *Die Kunst der Natur. Schillers Landschaftsästhetik und die anthropologische Revision von Lessings Laokoon*. In: Braungart, Georg/Greiner, Bernhard (Hg.) (2005): *Schillers Natur: Leben, Denken und literarisches Schaffen*. Hamburg, S. 139-154.

Rodríguez Sánchez de León, María José (2003): *Teoría y géneros dramáticos en el siglo XIX*. In: Huerta Calvo, Javier (Hg.) (2003): *Historia del teatro español. Band II: del siglo XVIII a la época actual*. Madrid, S. 1853-1893.

Rubio Jiménez, Jesús (1989): *Don Juan Tenorio, drama de espectáculo: plasticidad y fantasía*. In: Cuadernos de investigación filológica, Band 15 (1989), S. 5-24.

Saffar, Ruth S. El (1974): *Novel to Romance: a Study of Cervantes's Novelas ejemplares*. Baltimore, London.

Samuel, Richard (1972): *Heinrich von Kleists Novellen*. In: Jonas, Klaus W. (Hg.) (1972): *Deutsche Weltliteratur von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für J. Alan Pfeffer*. Tübingen, S. 73-88.

Schabert, Ina (2008): *Lesen, wie ein Brief gelesen wird: Zu den politischen und poetologischen Implikationen von Jane Austens Pride and Prejudice, Bk. II, Chapt. 12-13*. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch, Band 49 (2008), S. 129-143.

Schade, Sigrid (1985): „Anmut“: weder Natur noch Kunst. Zur Formation einer Körpersprache im 18. Jahrhundert. In: Dane, Gesa u.a. (Hg.) (1985): *Anschlüsse: Versuche nach Michel Foucault*. Tübingen, S. 69-79.

Schanze, Helmut (Hg.) (2003): *Romantik-Handbuch*. Stuttgart.

Schanze, Helmut (Hg.) (2008): *Literarische Romantik*. Stuttgart.

Schaps, Regina (1992): *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt am Main, New York.

Schings, Hans-Jürgen (Hg.) (1994): *Der ganze Mensch: Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*. Stuttgart.

Scheufele, Theodor (1975): *Die theatralische Physiognomie der Dramen Kleists: Untersuchungen zum Problem des Theatralischen im Drama*. Meisenheim am Glan.

Schings, Hans-Jürgen (1980): *Der anthropologische Roman. Seine Entstehung und Krise im Zeitalter der Spätaufklärung*. In: Fabian, Bernhard/ Schmidt-Biggemann, Wilhelm/Vierhaus, Rudolf (Hg.) (1980): *Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen*. München, S. 247-275.

Schmid, Pia (1996): *Weib oder Mensch, Wesen oder Wissen? Bürgerliche Theorien zur weiblichen Bildung um 1800*. In: Kleinau, Elke/Opitz, Claudia (Hg.) (1996): *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung. Band 1: Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*. Frankfurt, New York, S. 327-345.

Schön, Erich (2006): *Schillers Kabale und Liebe: (K)ein bürgerliches Trauerspiel – Schiller und Otto von Gemmingens Der deutsche Hausvater*. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jannidis, Fotis/Willems, Marianne (2006): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen, S. 377-403.

- Schrader**, Wolfgang H. (1984): *Ethik und Anthropologie in der englischen Aufklärung: Der Wandel der moral-sense-theorie von Shaftesbury bis Hume*. Hamburg
- Schulz**, Georg-Michael (1988): *Tugend, Gewalt und Tod: Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und des Erhabenen*. Tübingen.
- Schulz**, Gerhard (2000): *Romantisches Drama. Befragung eines Begriffes*. In: Japp, Uwe/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia (Hg.) (2000): *Das romantische Drama: Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen, S. 1-19.
- Schwanitz**, Dietrich (1995): *Englische Kulturgeschichte. Bd. 1, Die frühe Neuzeit: 1500-1760*. Tübingen und Basel.
- Schwarz-Friesel**, Monika (2007): *Sprache und Emotion*. Tübingen, Basel.
- Schweizer**, Stefan (2008): *Anthropologie der Romantik: Körper, Seele und Geist; anthropologische Gottes-, Welt- und Menschenbilder der wissenschaftlichen Romantik*. Paderborn u.a.
- Seidlin**, Oskar (1963): *Schillers „trügerische Zeichen“: Die Funktion der Briefe in seinen frühen Dramen*. In: Berghain, Klaus L./Grimm, Reinhold (1972) (Hg.): *Schiller: Zur Theorie und Praxis der Dramen*. Darmstadt, S. 178-205.
- Siegel**, Rudolph E. (1968): *Galen's System of Physiology and Medicine. An Analysis of his Doctrines and Observations on Bloodflow, Respiration, Humours and Internal Diseases*. Basel, New York.
- Siegel**, Rudolph E. (1970): *Galen on Sense Perception*. Basel.
- Siegel**, Rudolph E. (1973): *Galen on Psychology, Psychopathology, and Function and Diseases of the Nervous System*. Basel u.a.
- Soboczynski**, Adam (2004): *Das Arcanum der »Marquise von O...«: Kleists preußische Novelle zwischen Verstellungskunst und Gottesbegehren*. In: *Kleist-Jahrbuch 2004*. Stuttgart, S. 62-87.
- Soufas**, C. Christopher Jr. (1995): *The Sublime, the Beautiful and the Imagination in Zorrilla's „Don Juan Tenorio“*. In: *MLN*, 110. Jahrgang. Heft 2 (1995), S. 302-319.
- Starobinski**, Jean (1987): *Kleine Geschichte des Körpergefühls*. Konstanz.
- Stone**, Lawrence (1977): *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. New York u.a.
- Strack**, Friedrich (1996): *Heinrich von Kleist im Kontext romantischer Ästhetik*. In: *Kleist-Jahrbuch 1996*. Stuttgart, Weimar, S. 201-218.
- Strauch**, Christina (2005): *Weiblich, trefflich, nervenkrank. Geschlechterbeziehungen und Machtdispositive. Heinrich von Kleists Werk im medizinisch-anthropologischen Diskurs der Zeit um 1800*. Erlangen. Online-Publikation, verfügbar: <http://www.opus.ub.uni-erlangen.de/opus/volltexte/2005/123/> [Stand: 14.06.2010].
- Sturma**, Dieter (2001): *Jean-Jacques Rousseau*. München.
- Szondi**, Peter (1973): *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert: Der Kaufmann, der Hausvater, der Hofmeister*. Frankfurt am Main.

Teuber, Bernhard (2006): *Die Evidenz des blutigen Leibes und das christliche Imaginarium in La fuerza de la sangre – Plädoyer für die theopoetische Lektüre einer cervantinschen Novelle*. In: Ehrlicher, Hanno/Poppenberg, Gerhard (Hg.) (2006): *Cervantes' Novelas ejemplares im Streitfeld der Interpretationen*. Berlin, S. 68-106.

Thorpe, Douglas (1991): „*I never knew my lady swoon before*“; *Lady Dedlock and the Revival of the Victorian Fainting Woman*. In: *Dickens Studies Annual*, 1991 Bd. 20, New York, S. 103-125.

Thums, Barbara (2001): *Moralische Selbstbearbeitung und Hermeneutik des Lebensstils: Zur Diätetik in Anthropologie und Literatur um 1800*. In: Bergengruen, Maximilian und Borgards, Roland und Lehnmann, Johannes Friedrich (Hg.) (2001): *Die Grenzen des Menschen: Anthropologie und Ästhetik um 1800*. Würzburg, S. 97-111.

Todd, Janet (1986): *Sensibility: an Introduction*. London, New York.

Toellner, Richard (1992): *Der Körper des Menschen in der philosophischen und theologischen Anthropologie des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit*. In: Schreiner, Klaus/Schnitzler, Norbert (Hg.) (1992): *Gepeinigt, begehrt vergessen: Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*. München, S. 131-146.

Toro, Alfons de (1993): *Von den Ähnlichkeiten und Differenzen: Ehre und Drama des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien und Spanien*. Frankfurt am Main.

Trummer, Birgit (1999): *Die Ohnmacht. Inszenierung eines Phänomens von Körperlichkeit in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Dissertation, Mannheim.

Turner, James Grantham (1994): *Novel Panic: Picture and Performance in the Reception of Richardson's Pamela*. In: *Representations*, Band 48. S. 70-96.

Ueding, Gert (1971): *Schillers Rhetorik: Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*. Tübingen.

Ueding, Gert (1981): *Zweideutige Bilderwelt: »Das Käthchen von Heilbronn«*. In: Hinderer, Walter (Hg.) (1981): *Kleists Dramen: Neue Interpretationen*. Stuttgart, S. 172-187.

Vinken, Barbara/**Haverkamp**, Anselm (1994): *Die zurechtgelegte Frau: Gottesbegehren und transzendente Familie in Kleists Marquise von O....*. In: Neumann, Gerhard (Hg.) (1994): *Heinrich von Kleist: Kriegsfall - Rechtsfall - Sündenfall*. Freiburg i. Br., S. 127-147.

Vogel, Juliane (2002): *Die Furie und das Gesetz: zur Dramaturgie der "großen Szene" in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau.

Voßkamp, Wilhelm (1971): *Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert*. In: *DVjs* 45.1, 1971, S. 80-116.

Wellbery, David E. (2008): *Das Gesetz der Schönheit: Lessings Ästhetik der Repräsentation*. In: Fauser, Markus (Hg.) (2008): *Gotthold Ephraim Lessing: Neue Wege der Forschung*. Darmstadt, S. 145-160.

Wentzlaff-Eggebert, Christian (1994): *Spanien in der Romantik: Zur Einführung*. In: Ders. (Hg.) (1994): *Spanien in der Romantik*. Köln u.a., S. 7-15.

Wiese, Benno von (1956): *Wesen und Geschichte der deutschen Novelle seit Goethe*. In: Ders. (1956): *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*, Band 1. Düsseldorf, S. 11-32.

Willems, Marianne (2006): *Individualität - ein bürgerliches Orientierungsmuster. Zur Epochencharakteristik von Empfindsamkeit und Sturm und Drang*. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jannidis, Fotis/Willems, Marianne (2006): *Bürgerlichkeit im 18. Jahrhundert*. Tübingen, S. 171-200.

Wolff, Cynthia Griffin (1972): *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*. Hamden.

Zeuch, Ulrike (1999): *Der Affekt: Tyrann des Ichs oder Befreier zum wahren Selbst? Zur Affektenlehre im Drama und in der Dramentheorie nach 1750*. In: Fischer-Lichte, Erika und Schönert, Jörg (Hg.) (1999): *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts: Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*. Göttingen, S. 69-89.

Zimmermann, Hans Dieter (2001): *Der Sinn im Wahn: der Wahnsinn. Das „große historische Ritterschauspiel“ Das Käthchen von Heilbronn*. In: Lützel, Michael/Pan, David (Hg.) (2001): *Kleists Erzählungen und Dramen: Neue Studien*. Würzburg, S. 203-213.

Ziolkowski, Theodore (1965): *Language and Mimetic Action in Lessing's Miss Sara Sampson*. In: *The Germanic Review* 40/1965, S. 261-276.

Zschirnt, Christiane (1999): *Fainting and latency in the eighteenth century's Romantic novel of courtship*. In: *Germanic Review* 74.1, 1999, S. 48-66.